



*Das Dresdner Hoftheater
in der Gegenwart*

Heino von Dickinson-Wildberg





MWEF
(Dresden)
93-3130

30



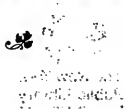
**The New York
Public Library**

ASTOR LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS

H. Gertrude Outerbridge.
November 18th. 1901.

Dresden.

Das Dresdner Hoftheater in der Gegenwart.



Die früheren Ausgaben des vorliegenden Werkes erschienen ebenfalls in unserem Verlage und sind durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

I. Ausgabe. Von Dr. Ad. Rohut. 1888.

Mit Originalbeiträgen von den Mitgliedern des Dresdner Hoftheaters.

Charlotte Vasté, Marie Bayer, Valaska Guinand, Theresie Malten, Louise Reuther, Pauline Ulrich, Henriette Wolff, Emil Vance, Paul Vuk, Gustav Erdmann, Rudolf Grunert, Heinrich Gudehus, Theodor Krus, Johann Lauterbach, Heinrich Marchion, Albrecht Marks, Karl Porth, Karl Scheidemantel, Senff-Georgi und Andern.

Mit 142 Portraits.

Preis Mk. 4.—, geb. Mk. 5.—.

II. Ausgabe. Von Ernst Roeder. 1896.

Mit 61 Portraits.

Preis Mk. 4.—, geb. Mk. 5.—.



Das
Dresdner Hoftheater
in der Gegenwart.

Biographien und Charakteristiken.

Mit 112 Portraits.

Neu herausgegeben

von

Bodo Wildberg.



Dresden und Leipzig

E. Piersons Verlag (R. Linke, k. u. k. Hofbuchhändler)
1902.

Alle Rechte vorbehalten.
Unbefugter Nachdruck wird gerichtlich verfolgt.

Druck von C. Pierſon's Verlag (H. Linde) in Dresden.

Inhalt.

	Seite		Seite
Vorwort		Rudolf Walter Grosse	73
Die Generaldirektion.		Rosa Hilbrand	74
Graf Nikolaus v. Seebach	3	Eugen Huff	77
Dr. Wolfgang Alex. Meyer	8	Theodor Leichert	80
Dr. Karl Zeiß	10	Adolf Müller	81
Das Schauspiel.		Paul Neumann	84
Die Neugestaltung des Spiel-		Susanne von der Osten	86
plans	15	Alice Polig	88
Ernst Lewinger (D. N.)	18	Magime René	92
Charlotte Basté	23	Clara Salbach	94
Emil Bauer	27	Anna Schendler	97
Karl Blankenstein	35	Julie Serda	99
Karl Busse	38	Ludwig Stahl	101
Terka Esillag	40	Pauline Ulrich	104
Wilhelm Dettmer	43	Paul Wiede	108
Auguste Diacono	45	Carl Wiene	115
Otto Eggerth	46	Eduard Willi	121
Gustav Erdmann	47	Adolf Winds	124
Louise Firlé	54	Henriette Wolff	127
Richard Franz	55	Die Oper.	
Willy Froböse	64	Maximilian Moris (Reg.)	139
Hedwig Gasny	66	Irene Abendroth	142
Otto Gebühr	68	Georg Anthes	145
Baleska Guinand	69	Hermann Prag	148
Willy Gunz	71	Irene von Chavanne	152

	Seite		Seite
Eduard Decarli	152	Walter Habl	222
Anton Erl	153	Herbert Williams	222
Ejnar Jorchhammer	155	Alfred Elsmann	222
Mathilde Fröhlich	157	Richard Schmidt	222
Hans Sieben	159	Henri Petri	223
Richard Gutschbach	160	Max Lewinger	225
Josef Höpfl	161	Rudolf Bärtel	227
Rudolf Jäger	163	Albert Wolfermann	228
Therese Krammer	164	Heinrich Buchwitz	229
Theodor Krus	166	Franz Schubert	229
Annie Krull	168	Adolf Elsmann	229
Therese Matten	169	Richard Degen	230
Wiuna Kast	174	Robert Schreiter	231
Franz Nebuschka	175	Theodor Blumer	231
Franz Pette	179	Ernst Coith	231
Carl Perron	181	Richard Brückner	232
Friedrich Platschke	185	Albin Eichhorn	232
Leon Rains	186	Emil König	232
Richard Mühsam	187	Paul Lange-Frohberg	233
Karl Scheidemantel	189	Joseph Kratina	233
Ernst Wachter	195	Karl Schlegel	234
Erika Wedekind	190	Karl Braun	234
Maria Wittich	203	Ernst Teutscher	234
		Arthur Kressig	235
Das Ballet.		Walther Drechsler	235
August Berger	207	Friedrich Schramm	235
Anna Hörulein	210	Michael Svědrofský	236
Paul Kothe	210	Gustav Richter	236
Otto Böbisch	210	Alfred Lehmann	236
		Georg Barthel	236
Die ital. musikalische Kapelle.		Ernst Wilhelm	236
Ernst v. Schuch	215	Moriz Porzig	236
Adolf Hagen	220	Alfred Spizner	236
Hermann Kutschbach	221	Edmund Kapfer	236
Fritz von Schreiner	221	Johannes Schmid	237

	Seite		Seite
Friedrich Kühne	237	Wilhelm Knochenhauer	255
Georg Raumann	237	Eruſt Schmidt	255
Ewald Schreiter	238	Hermann Strauß	255
Friedrich Grügmacher	238	Arthur Kirchſen	255
Ferdinand Böckmann	243	Hugo Wünſchmann	255
Karl Hüllweck	244	Oswald May	256
Siegfried Nebelong	245	Bruno Franz	256
Arthur Stenz	245	Auguſt Brée	256
Fritz Ruſſer	245	Max Uhlemann	256
Paul Michael	246	Richard Köhler	256
Georg Wille	247	Karl Blochwiß	256
Erdmann Müdiger	248	Adolf Friede	256
Wilhelm Köcher	249	Julius Ahlendorff	257
Julius Brunow	249	Reinhold Werner	257
Guſtav Kleinert	249	Richard Bruns	258
Hermann Held	251	Eduard Seifert	258
Emil Keyl	251	Auguſt Gölſert	258
Paul Bauer	251	Hermann Reinert	259
Otto Schwarz	251	Hermann Meiſel	259
Franz Beſchel	251	Emil Teuchert	260
Philipp Wunderlich	251	Oskar Lauge	261
Eduard Viehring	252	Guſtav Heimann	261
Georg Pieſch	252	Melanie Bauer	261
Chr. Ritter-Schmidt	252	Angelica Verzon	262
Anton Wolf	253	Hugo Bähr	263
Johann Grimm	253	Emil Ried	265
Carl Förſter	253		
Max Gabler	254	Anhang.	
Guſtav Schneider	254	Giſela Staudigl	266
Hermann Lange	254	Gertrud Adam	268
Karl Kaiſer	254	Hermine Gefner	269
Karl Tränkner	254	Eduard Decarli jun. . . .	270

Vorwort.

Der neuen Ausgabe des Buches „Das Dresdner Hoftheater in der Gegenwart“ möchte ich ein paar kurze Bemerkungen voranstellen.

Die früheren Gestaltungen dieses Stoffes durch Dr. Adolf Rohut und Ernst Röber mußten aus verschiedenen Gründen auch dem neuen Buche seine Richtung angeben. Meine Aufgabe bestand hauptsächlich darin, das Veraltete auszuscheiden, die neu eingetretenen Mitglieder mehr oder weniger eingehend zu charakterisieren und das bereits vorhandene kritische, biographische und statistische Material den veränderten Verhältnissen entsprechend zu bearbeiten. Die überraschende Entwicklung dieses oder jenes Künstlers bot wohl auch Anlaß zu einer ganz neuen Charakteristik.

Wenn nun meine ästhetisch-kritischen Ausführungen, denen ich wiederholt auch Zitate aus den Kritiken meiner Kollegen angeschlossen habe, sich dennoch auf ein verhältnismäßig geringes Maß beschränken, so ist dies dadurch zu erklären, daß es sich hier weder um eine streng wissenschaftliche Arbeit noch um eine Reihe künstlerisch behandelter Essays handeln konnte, sondern lediglich um ein übersichtliches Handbuch für unsere Theaterfreunde.

Sollte es mir gelungen sein, dem Buche trotz der Mannigfaltigkeit seiner Bestandteile einen einheitlichen litterarischen Stempel aufzudrücken — ja, sollte es in späteren Zeiten einem berufenen Geschichtschreiber des Dresdner Theaters nur einigermaßen als nützliche Quelle gelten, so brauche ich die Mühe nicht zu bedauern, die ich an die Neugestaltung des Werkes gewandt.

Dresden, im Sommer 1901.

Vodo Wildberg.



Graf Nikolaus von Seebach



Dr. K. Zeiss

Dr. W. A. Meyer

Ernst Lewinger

Max. Moris

Die Generaldirektion.

Nikolaus Graf Seebach.

Am 12. Januar 1894 meldete das amtliche „Dresdner Journal“ offiziell die Erneuerung des königlichen Kammerherrn Grafen Seebach zum zeitweiligen Stellvertreter Sr. Excellenz des Wirklichen Geheimen Rats Vär. Darnach wurde Geheimer Rat Vär (der interimistische Nachfolger des Grafen Platen) „von denjenigen Geschäften repräsentativer Natur, welche ihm als stellvertretendem Generaldirektor der königlichen musikalischen Kapelle und des Hoftheaters zur persönlichen Leistung obliegen, z. B. dem Erscheinen bei den Besuchen der Allerhöchsten Herrschaften in den Hoftheatern u., entbunden.“ Mit dieser repräsentativen Vertretung wurde zunächst Graf Seebach betraut. Und wenn dieser nach dem Wortlaut der Bekanntmachung vorerst noch keinen Einfluß auf die künstlerische Leitung der Hofbühne hatte, so wußte man doch, daß die Ausdehnung der Befugnisse auch auf diese wichtigste Seite der Intendantengeschäfte hin nur noch eine Frage der Zeit war.

Als dann Geheimrat Vär am 19. Februar 1894 zum größten Leidwesen aller, die ihn kannten, aber ganz besonders der Mitglieder des Hoftheaters, denen er allen ein geradezu väterlich gesinnter Freund gewesen ist, gestorben war, übernahm auch bald Graf Seebach die gesamten Direktionsgeschäfte. Die Bekanntmachung der offiziellen Ernennung zum Generaldirektor u. erfolgte sodann am 1. März. Am 7. März wurde Graf Seebach im König-

lichen Opernhause, dessen Bühne taghell erleuchtet war, durch den Minister des königlichen Hauses, von Rostig-Wallwitz, in sein Amt eingewiesen in Anwesenheit der gesamten darstellenden Mitglieder, des Beamten- und Arbeiterpersonals beider Hoftheater. Der Intendantzrat Dr. Koppel-Elsfeld empfing den Minister, sowie den Grafen Seebach am Eingange des Theaters und geleitete sie auf die als Renaissancehalle eingerichteten Bühne. Der Minister richtete dann die folgenden Worte an den Grafen Seebach:

„Sie haben sich ein schönes und hohes Ziel, aber auch ein schweres gewählt. Ich bin davon überzeugt, Sie werden mit hingebendem Eifer bemüht sein, unserem Kunstinstitut den ererbten und neu erworbenen Ruhm zu festigen und zu vermehren. Sie werden mit Verständnis die Traditionen pflegen, die ein oft beneideter Vorzug und ein wertvoller Teil unserer Kunstverfassung sind, und sie mit dem Fortschreiten zu verbinden wissen. Sie werden in schonender, aber gerechter Weise Meinungsverschiedenheiten ausgleichen und mit Sorgfalt darüber wachen, daß das Räderwerk unserer Bühnenkunst im geregelten Gange bleibt. Endlich auch, und dies ist die weniger reizvolle und poetische Seite, werden Sie Mittel und Wege finden, um die Opfer, die Se. Majestät für die Erhaltung seiner Kapelle und seiner Theater zu geben genötigt ist, innerhalb enger Grenzen zu bewahren und sie nur in Anspruch zu nehmen, soweit sie unbedingt erforderlich sind. Sie alle aber, meine Damen und Herren, kommen Sie Ihrem neuen Chef vertrauensvoll entgegen und suchen Sie durch treue Pflichterfüllung sein Amt zu erleichtern, wie er Ihnen seinen Beistand auch nicht versagen wird.“

Generaldirektor Graf Seebach entbot darauf allen Hoftheatermitgliedern seinen Gruß und hob hervor, daß er vollkommen davon durchdrungen sei, welch schweres und verantwortungsreiches Amt er übernehme. Mit Recht würden die höchsten Anforderungen an das erste Kunstinstitut des

Landes gestellt; ihnen gerecht zu werden sei nur durch unermüdlige Arbeit, selbstlose Pflichterfüllung und vor allem konsequentes Unterordnen jedes Sonderinteresses zum Besten des Ganzen zu erreichen. Da ein gemeinsames gedeihliches Wirken nur bei gegenseitigem Vertrauen denkbar sei, bitte er, ihm schon jetzt dasselbe, welches er in Vælde zu verdienen hoffe, zu schenken, wofür er seinerseits mit vollem Vertrauen allen entgegenkomme. Ein jeder, ohne Ansehen der Person, werde in ihm — soweit das gemeinsame höhere Interesse dies gestatte — stets einen wohlwollenden, für alle Fälle aber einen unbedingt gerechten Vorgesetzten finden. „Und so mögen denn alle,“ schloß der neue Intendant, „mit mir freudig an die Arbeit gehen in der Zuversicht, daß es gelingen werde, die Anerkennung des Allergnädigsten Herrn zu erringen und den alten Ruf der königlich Sächsischen Hofbühne zu erhalten und zu mehren.“

Generalmusikdirektor Hofrat Schuch dankte im Namen aller, treue Pflichterfüllung gelobend, indem er betonte, daß Graf Seebach, welcher mit jugendstarker Hand die Oberleitung erfaßt habe, als der Mann, welchen Se. Majestät der König dem Institut zum Führer gegeben habe, bereits das volle Vertrauen aller besitze. Unter seiner Führung würden alle mit neuem Eifer und erneuter Lust an die großen Kunstaufgaben herantreten. — Zum Schluß der Feierlichkeit brachte der Minister von Rostitz-Wallwitz auf Se. Majestät den König ein dreifaches Hoch aus. —

Graf Nikolaus Seebach ist am 9. Februar 1854 in Paris geboren, als Sohn des damaligen dortigen sächsischen Gesandten, Sr. Excellenz des Herrn Albin Leo Freiherrn von Seebach, der am 12. Dezember 1864 in den belgischen Grafenstand erhoben wurde, eine Erhöhung, die am 8. Januar 1866 auch in Sachsen anerkannt wurde. Seine Mutter ist eine Gräfin Nesselrode. Graf Seebach widmete sich zunächst dem Offiziersstande, und über zwölf Jahre hindurch ist er aktiver Offizier im königlichen Sächsischen

Gardereiter-Regiment gewesen. Seit dem 20. April 1877 war er Sekondeleutnant, dann Premierleutnant vom 26. Juli 1883 ab; Rittmeister der Reserve ist er seit dem Jahre 1889 und gleichzeitig erhielt er die Ernennung zum Königlich Sächsischen Kammerherrn. Eine Zeitlang hatte er sich auch diplomatischen Geschäften gewidmet, in welcher Stellung er am Petersburger Hof weilte, woselbst er auch gelegentlich der Krönungsfeier Alexanders III. den russischen Annen-Orden erhielt.

Größere Reisen führten ferner den Grafen Seebach nach England und Indien. Noch einmal hatte übrigens Graf Seebach eine königliche Mission zu erfüllen, als er gelegentlich des fünfzigjährigen Priesterjubiläums des Papstes Leo XIII. die Glückwünsche des sächsischen Hofes dem Papste nach Rom zu überbringen hatte. Das Komthurkreuz des Gregorius-Ordens ist ein äußeres Zeichen der Erinnerung an jene Mission.

Graf Seebach hatte die Zügel des Hoftheaters mit starker Hand ergriffen, und der neue Geist prägte sich bald nach Innen und Außen hin aus. Es kamen zunächst zwei allerdings undurchführbare Erlasse, von denen einer den darstellenden Mitgliedern verbot, den Hervorrufen außer am Schlusse des Stückes Folge zu leisten, während der andere (sehr mit Recht!) die „Blumenausstellungen“ auf der Scene perhorreszierte. Viel einschneidender als diese mehr oder weniger harmlosen Äußerungen der neuen Generaldirektion waren die auf die Umgestaltung des durch das darstellende Personal gebildeten künstlerischen Apparates des Hoftheaters gerichteten Bestrebungen. Ein gewisses ruhiges Laissez faire, laissez aller, das bisher über dem Hoftheater und seiner Regieführung gelagert hatte, machte mit einemmale einem recht bewegten Leben Platz, das in schnellem Personalwechsel und zahlreichen Neuengagements seinen äußeren Ausdruck fand. Die Zurückstellung älterer, nicht mehr im Vollbesitze ehemaliger jugendlicher Frische und idealer Mittel

befindlichen Künstler ist gewiß im Interesse höherer Gesichtspunkte weniger zu bedauern, als die Entlassung einiger beliebter Mitglieder, die noch in der Blüte ihrer Kraft standen. Damit vielfach in Verbindung gebrachte, die nicht unwichtigen finanziellen Verhältnisse des Hoftheaters und seiner Mitglieder berührende Fragen, entziehen sich einer öffentlichen Beurteilung. Daß sie aber bei einem Kunstinstitut, wie das Dresdner Hoftheater unter Umständen auf die ästhetische Seite hinwirken können oder müssen, steht natürlich außer Zweifel.

Die interessante und in mancher Hinsicht glänzende Entwicklung der Hofbühne, besonders des Schauspiels, unter Seebachs Leitung soll noch an anderen Stellen unsres Buches besprochen werden. Die Überzeugung indessen sei hier schon betont, daß Graf Seebach stets das Wohl des ihm anvertrauten Institutes vor Augen hat.

Dr. Wolfgang Alexander Meyer

ist geboren den 31. Mai 1862 in St. Petersburg als Sohn des dormaligen Kaiserl. Russ. Kollegienrats, späteren Universitätsprofessors Dr. Friedrich Meyer in Heidelberg. Nach Absolvierung des Gymnasiums studierte er vom Winter 1882 ab in Heidelberg Philosophie, Litteratur- und Kunstgeschichte, promov. 1886 auf Grund seiner Abhandlung „Hypatia von Alexandria“, ein Beitrag zur Geschichte des Neuplatonismus. Vom Herbst 1885 bis Sommer 1886 war er an der Universitätsbibliothek in Heidelberg thätig. Im Sommer 1887 wurde er von Seiner Hoheit dem Prinzen Karl von Baden zum Erzieher seines Sohnes, des Grafen von Rhena, berufen. Diese Stellung bekleidete er bis zum Herbst 1890, dann widmete er sich ganz der litterarischen Laufbahn, zunächst als Korrespondent der Allgemeinen Zeitung. Im Herbst 1890 wurde ihm die Stellung eines Dramaturgen am Hof- und Nationaltheater in Mannheim übertragen. Im Juli 1894 folgte er einem Ruf in die litterarische Abteilung der deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart. Im Sommer 1895 berief ihn der frühere Mannheimer Hoftheaterintendant A. Prasch, der inzwischen die Direktion des Berliner Theaters übernommen hatte, als Dramaturgen an das Berliner Theater in Berlin. Am 1. Oktober 1896 wurde ihm mit Allerhöchster Genehmigung die Stellung eines mit den Geschäften eines Dramaturgen beauftragten Hoftheaterssekretärs in der Generaldirektion der Königl. Hoftheater zu Dresden übertragen; im

März 1897 wurde ihm der Funktionstitel „Hoftheaterdramaturg“, im August 1898 bei seiner definitiven Anstellung der Titel „Hofrat“ verliehen. Nach dem Abgang des Direktionsrats Jensen übernahm er auch die Geschäfte der technisch-ökonomischen Abteilung der Generaldirektion. — Von seinen epischen und dramatischen Werken nennen wir:

„Wie ich's sah“, Novellen. 1895.

„Die kleine Kirche“, Übersetzung aus dem Französischen des Alphonse Daudet. 1895.

„Tropköpfchen“, Lustspiel. 1888. (Aufgeführt am Hoftheater in Karlsruhe).

„Eine Momentaufnahme“, Lustspiel. 1893. (Aufgeführt in Baden-Baden und am Hoftheater zu Stuttgart).

In seiner Eigenschaft als Dramaturg des Königl. Hoftheaters verfaßte Herr Dr. Meyer ferner formvollendete Gelegenheitsdichtungen:

Prolog zur Centarfeier Kaiser Wilhelms I.

Scenischer Prolog zur Feier des 70. Geburtstags und 25 jährigen Regierungsjubiläums Seiner Majestät des Königs Albert. 1898.

Prolog zur Verdiseier. 1901.



Dr. Karl Zeiß

wurde geboren am 13. September 1871 in Meiningen als Sohn des Herzogl. Finanzrats Friedrich Zeiß. Er besuchte das Realgymnasium zu Meiningen. Seine Neigung zum Theater und zur dramatischen Kunst wurde schon damals geweckt, in der Glanzzeit der „Meiningen“, als er lange Jahre hindurch ihre musterhaften Klassikeraufführungen sehen durfte.

Nach Ablegung des Maturitätsexamens bezog er im Winter 1892 die Universität Leipzig, um Literaturgeschichte, Ästhetik und moderne Sprachen zu studieren. 1896 wurde er auf Grund der kurz darauf im Druck erscheinenden Abhandlung „Die Staatsidee Pierre Corneilles, mit einer Einleitung über die politische Litteratur Frankreichs seit der Renaissance“ zum Doktor promoviert. Darauf war er ein halbes Jahr lang journalistisch thätig und zwar als Theaterkritiker an einer Leipziger Kunstzeitschrift. Im Sommer 1897 bestand er das philologische Staatsexamen und widmete sich für die nächsten Jahre in Bittau und Dresden dem sächsischen Gymnasialdienst.

Im Frühjahr 1901 wurde er mit Allerhöchster Genehmigung in die Generaldirektion der Königl. Hoftheater zur Übernahme dramaturgischer und Verwaltungsgeschäfte berufen und am 1. April 1901 in sein neues Amt eingeführt.

An Schriften hat Zeiß außer seiner Dissertation folgendes veröffentlicht: 1899 erschien im Verlag des Bibliographischen

Institut in Leipzig nach mehrjähriger Vorarbeit seine kritische Ausgabe der Werke Friedrich Hebbels mit Kommentar, Einleitungen und einer Biographie, die zum erstenmal die Resultate der neueren Hebbelforschung zusammenfassend verwertete. Außer kleineren wertvollen Aufsätzen über das Drama der Gegenwart, Otto Ludwig, die Bühnenreform der Meiningen, den Uebermenschen bei Hebbel und Nietzsche, veröffentlichte er bisher einen Teil des litterarischen Briefwechsels des Schauspielers Bogumil Dawison. Von 1899 bis 1900 schrieb er Theaterberichte für die Allgemeine Zeitung in München. Außerdem war und ist er als Mitarbeiter an verschiedenen wissenschaftlichen Zeitschriften, wie der „Zeitschrift für Literaturgeschichte, Euphorion“ und der „Deutschen Literaturzeitung“ in Berlin thätig. Zur Zeit ist er mit den Vorarbeiten zu einer Geschichte des Meiningen Hoftheaters beschäftigt.



Das Schauspiel.

Die Neugestaltung des Spielplans.

Dies steht fest, man mag's loben oder tadeln: Die Männer der Ara Seebach haben die Umwandlung der vornehm auf ihren Traditionen ruhenden Dresdner Hofbühne in ein modernes Theater beherzt in Angriff genommen und mit Erfolg durchgeführt.

Während das Repertoire der 80er und der ersten 90er Jahre recht harmloser Natur war, und meist aus Lustspielen und neutralen Schauspielen bestand, ist es seit etwa sechs Jahren das Bestreben der Theaterleitung, Stellung zu nehmen zur Gegenwartslitteratur und alle irgendwie bemerkenswerten Erzeugnisse der neuesten dramatischen Richtung zu bringen.

Hauptmann, der bis Ende 1897 ignoriert wurde, ist jetzt vertreten durch folgende Stücke:

Versunkene Glocke, Einsame Menschen, Kollege Crampton, Michael Kramer.

Sudermann war früher gar nicht vertreten. Jetzt giebt man:

Glück im Winkel, Morituri: Teja, Fritzchen, das Ewig Männliche, Johannes, drei Reihersfedern, (beide zuerst am gleichen Tage mit Berlin); Johannisfeuer.

Dreyer, früher gar nicht gegeben, erschien mit:

In Behandlung, (Uraufführung); Großmama, Hans.

Schnitzler kam zum Wort mit seinen Dramen:

Gefährtin, Paracelsus, grüner Kakadu.

Salbe, früher gar nicht vertreten, mit seinen Schauspielen:
Mutter Erde, Haus Rosenhagen, (Uraufführung).

Fulda war früher schon mit verschiedenen Stücken
vertreten. Jetzt kamen noch hinzu:

Sohn des Kalifen, Jugendfreunde, (Uraufführung,
am gleichen Tage mit Wien); Zwillingsschwester,
Herostat, (1901/1902).

Wir verzeichnen ferner:

Wilbrandt, Jugendliebe, Maler.

Ebner-Eschenbach, Am Ende, Ohne Liebe.

Schmidt-Häßler, Herbst.

Wassermann, Hockenjos.

Ibsen, vorher schon vertreten mit:

Stützen der Gesellschaft, Nora, Volksfeind, Rosmers-
holm, Borkmann. Dazu: Wenn wir Toten er-
wachen.

Björnson. Von ihm gab man früher nur:

Die Neuvermählten, Ein Fallissement. Jetzt
kommen hinzu: Ueber unsere Kraft, I. und II. Teil,
(1901/1902). Laboremus (1901/1902).

Maeterlinck: Pelleas und Melisande (Uraufführung).

Sodann wurden Autoren, die auf anderen Gebieten
bereits bekannt waren, zum allererstenmal auf die Bühne
gebracht und nahmen von hier als dramatische Schriftsteller
ihren Ausgang:

W. v. Polenz, Heimatluft, Kleist.

Otto Ernst, Jugend von heute, Flachsmann.

Lienhard, Der Fremde, Münchhausen.

Außerdem war es das Bestreben der Spielleitung, jungen
unbekannten Dichtern (gleichfalls unabhängig von einem Vor-
gehen Berlins), zur ersten Bühnenaufführung zu verhelfen:

Erler, Giganten.

Geißler, Adrast.

Schmidt, Mutter Landstraße.

Sternheim, Auf Krugdorf (1901/1902).
Geucke, Sebastian (1901/1902).
Eger, Im Herbst (1901/1902).

Das klassische Repertoire wurde durch zahlreiche Neueinstudierungen und Cyklen vermehrt. Von letzteren seien genannt:

1. Schillercyklus (sämtliche Werke).
2. Goethecyklus (darin auch die unbekannteren Stücke wie „Jahrmarktsfest“, „Bürgergeneral“ etc.).
3. Shakespearer-Cyklus (Römerdramen).
4. Molière-Cyklus (1901/1902).

Außerdem wurde von Cervantes, der früher gar nicht gegeben wurde, seit 1897 in den Spielplan aufgenommen:
Wachsame Schildwache, Verbotene Früchte.

Mit besonderer Absicht wurden auch die großen Nachklassiker gepflegt. Wir verzeichnen folgende Meister:

1. Kleist:
Prinz von Homburg, Zerbrochene Krug, Rätchen.
2. Hebbel:
Gyges und sein Ring (1. Auff.), Maria Magdalena (1. Auff.), Nibelungen, Michel Angelo (1901/1902) 1. Auff.
3. Grillparzer:
Goldenes Vließ, Des Meeres und der Liebe Wellen, Sappho, Esther, Jüdin von Toledo (1. Auff.), Weh' dem, der lügt (1. Auff.).
4. Ludwig:
Maffabäer, Erbförster, Agnes Bernauer (Uraufführung), Hanns Frei (Uraufführung).
5. Anzengruber, der für unsere Hofbühne ganz neu war:
G'wissenswurm, Meineidbauer, Viertes Gebot.

Ernst Lewinger.

In Ernst Lewinger besitzt die Dresdner Königliche Schauspielbühne einen Regisseur von seltener litterarischer Bildung und dem feinsten Gefühl für die Stimmungswerte der Scene.

Ernst Lewinger ist geboren zu Wien, 28. Dezember 1851. Er sollte Ingenieur werden, gab aber das Studium auf, um dem seit früher Kindheit in ihm schlummernden Trieb zum Theater zu folgen. Mit vier Jahren sah er zuerst zwei Theatervorstellungen, und der Eindruck blieb unauslöschlich. Sobald er heranwuchs, verschlang er die Dichtungen der Klassiker und alle Bühnenstücke, deren er habhaft werden konnte. Er kolorierte sich Bühnenfiguren, schnitt sie aus, stellte sie auf ein Schachbrett, Zeichenvorlagen dienten als Dekorationen, und mit diesem selbstverfertigten Theater spielte er Komödie, las und deklamierte so Schiller und Goethe! Als er endlich den Entschluß sich der Bühnenkunst zu widmen, ausführen konnte, erkrankte er infolge nervöser Erregung, hervorgerufen durch einen schweren Schicksalsschlag, der die Familie traf. (Der älteste Bruder, Advokat und Gemeinderat der Stadt Wien, wurde ein Opfer seines Berufs — er suchte für eine Klientin, eine Kindesmörderin, die er zu verteidigen hatte, eine Zeugin im Inquisiten-Spital, und wurde dort durch die schwarzen Pocken angesteckt und binnen wenigen Tagen dahingerafft). Durch fast zwei Jahre war er von einem chronischen Halskatarrh heimgesucht, doch ließ er den Mut nicht sinken, und überwand die Krankheit derart, daß er später allen Anforderungen seines Berufs mit zäher Widerstandskraft be-

gegenen konnte. Hatte er schon vorher einige Semester am Polytechnikum hauptsächlich Geschichte, Litteratur- und Kunstgeschichte (letztere bei Eitelberger an der Universität) getrieben, so verwendete er die unfreiwillige Muße, um sich gründlich auf seinen Beruf vorzubereiten, und alle einschlägigen Kenntnisse zu erwerben, besuchte vor allen Dingen fleißig das Burgtheater, wo er sich keinen der jungen Lieblinge als Vorbild wählte, sondern Altmeister La Roche, dessen von Natur und Wahrheit erfüllte Kunst ihm Muster der Racheiferung wurde.

Nachdem er, ganz genesen, übungsweise einige Male auf der Rierschner'schen Theater-Akademie gespielt hatte, trat er sein erstes Engagement am Hoftheater in Gera an, das sich damals der kunstverständigen Leitung des Baron Enaur erfreute. Am 6. Oktober 1872 betrat er als Don Carlos die Bühne mit gutem Erfolg. Durch den tüchtigen Regisseur H. Reinhardt, einem trefflichen Darsteller, der in seiner Weise an La Roche, Döring und Hungar mahnte, dem die Wahrheit und Einfachheit der Darstellung über alles ging, wurde er noch mehr für die „alte Schule“ gewonnen, die dann später erst recht wieder modern werden sollte. Auf den Rat Reinhardts spielte er alles, kleine und große Rollen, Liebhaber-, komische und Charakter-Rollen, und gewann dadurch an Vielseitigkeit des Ausdrucks. Poffart, der ihn bei einem Gastspiel in Gera spielen sah, empfahl ihn nach München. Hier drückte ihn anfänglich das Gefühl zu Boden, als Anfänger in ein so berühmtes Künstler-Ensemble zu treten, dem bewährte Kräfte wie Christen, Dahn, Herz, Poffart, Lang, Rütthling, Häußler, die Damen Ziegler, Dahn-Hausmann, Johanne und Marie Meyer, Ramlo u. a. angehörten. Allmählich gewann er Boden und bewährte sich in der Darstellung von schüchternen Liebhabern und Naturburschen. Nach zweijähriger Thätigkeit am Münchner Hoftheater bot ihm der Intendant Baron Verfall eine Verlängerung seines Vertrags an, aber er hatte,

geleitet von dem Rat Christens, der sich für ihn interessierte und es für besser hielt, daß er an eine kleinere Bühne gehe, und mehr zu spielen Gelegenheit finde, bereits mit Aachen abgeschlossen, und der Direktor wollte auf sein Vertragsrecht nicht verzichten. In Aachen, und das Jahr darauf in Danzig, spielte er mit Glück alle jugendlichen Helden und Liebhaber, immer bestrebt der Natur zu folgen, ein Feind aller hohlen Deklamation. Da sah ihn 1877 Friedrich Haase, und empfahl ihn nach Berlin ans Königliche Schauspiel. Allein auch diesmal stand ein schon abgeschlossener Vertrag (für das Stadttheater in Bremen) hinderlich im Weg. Und als er doch die günstige Gelegenheit, da der Bremer Direktor seine Theater-Direktion aufgab, benutzen wollte, um am Berliner Schauspiel aufzutreten, da zerbrach sich das Gastspiel. Diese Enttäuschung bereitete ihm so bittern Kummer, daß er sich, in seinem Aussehen verändert, vergrämt wie er ausah, in strenger Selbstprüfung, für Liebhabertrollen nicht mehr geeignet fand. Von nun an trachtete er eine Stellung als Regisseur zu erlangen, da diese Thätigkeit seinen Wünschen, ins ganze Bühnenwesen fördernd einzugreifen, am meisten zusagte. Auch hatten ihn bereits in München seine Freunde, besonders der Ober-Regisseur der Oper Brulliot (der, aus der Schule Eduard Devrients hervorgegangen, treffliches als Regisseur und Darsteller, auch im Schauspiel, leistete) auf dieses Feld, das seiner Begabung entspräche, hingewiesen. Vorläufig spielte er noch Liebhaber in Düsseldorf, in Posen und Nürnberg. Auch fand ein Probegastspiel vor dem Regiekollegium des Burgtheaters statt, das ihn für Charakter-Liebhaber zum Engagement vorschlug. Doch der kranke Direktor Baron Dingelstedt, der zur Kur im Bade weilte, sträubte sich gegen ein Engagement während seiner Abwesenheit, und so zerbrach sich auch diese hoffnungsreiche Aussicht. 1881 kam er nach Köln und übernahm dort nach dem ersten Jahr die Regie des Schauspiels. Er ging zunächst zu längerem Aufenthalt

nach Paris und London, widmete sich dann ausschließlich der neuen Thätigkeit, und trat als darstellender Künstler nur noch ausnahmsweise auf. Er leitete dann 15 Jahre, von 1882—1897 als Ober-Regisseur das Schauspiel am Kölner Stadttheater, begleitet und gestützt von dem vollen Vertrauen seines Direktors Julius Hofmann. Während 12 Jahren war er auch als Lehrer am Konservatorium thätig,

Seine Bemühungen waren darauf gerichtet, die Vorliebe des dortigen Publikums für die Oper einzuschränken, und durch die tüchtigen Leistungen des Ensembles das Interesse für das Schauspiel zu stärken, was ihm auch allmählich gelang. Er pflegte im Repertoire insbesondere die klassischen Stücke, die er von den herkömmlichen Verstümmelungen reinigte, den sinnlosen Änderungen und Kürzungen, die Bequemlichkeit und Schlendrian mit der Zeit herbeigeführt hatten, und zu den regelmäßig eingeführten „klassischen Montagen“ wurde ein immer zahlreicheres Publikum herangezogen, zu dem die begeisterungsfähige Jugend der Schulen ein großes Kontingent stellte. Er brachte zum erstenmal in Köln den vollständigen Zyklus der Königsdramen von Shakespeare, den Richter von Salamea, die Oedipus-Trilogie (in der Wilbrandt'schen Bearbeitung), einen umfassenden Goethe- und Schiller-Zyklus, ebenso zum erstenmal König Ottokar und den 1. Teil des „goldnen Vließes“ von Grillparzer, Penthesilea von Kleist, den 2. Teil der Nibelungen (Kriemhilds Rache) von Hebbel, die Maffabäer und den Erbfürster von Otto Ludwig. Von neueren Dichtern führte er Wildenbruch, Bultaupt, Wolf ein, später Hauptmann, Sudermann, Hirschfeld, Ibsen und Turgenjew. Er bemühte sich, den Spielplan so zu gestalten, daß er alle wertvollen Stücke der deutschen und ausländischen Litteratur umfasse. Bei der Inszenierung leitete ihn nicht die Eitelkeit, durch Tapezierkünste zu glänzen, sondern durch eine entsprechende Gestaltung der Scene zum Verständnis des Stücks, zu der damit verbundenen Stimmung beizutragen. Das Wort des Dichters stand in erster Linie;

seine Absichten getreu auszuführen, war Lewingers Bestreben. Darum suchte er Einfluß auf die schauspielerische Ausgestaltung zu gewinnen, den Darsteller zu leiten, wo er einer Führung bedurfte, damit sich alles zum zielbewußten Zusammenspiel vereinige, wie es dem Styl des Stückes entspricht, ohne daß dabei die Individualität des Künstlers beschränkt wird, außer wo sie sich eben naturgemäß dem Plan des Ganzen unterordnen müßte. Eine Haupt Sorge war ihm, das Personal möglichst ständig zu erhalten, was durch die Gründung der Pensions-Anstalt nachdrücklich unterstützt wurde. So verließ er schweren Herzens die Stätte, an der er solange wirkte, und mit der ihn die innigste Liebe für das ihm anvertraute Institut verbunden hatte, um dem Rufe an die Dresdner Hofbühne zu folgen. Hier begann er am 12. September 1897 seine Thätigkeit mit einer Neuscenierung des 1. Teiles Faust. In den vier Jahren seiner Thätigkeit hier wurden außerdem Wilhelm Tell, Maria Stuart, Demetrius, Götz von Berlichingen, Antonius und Kleopatra von ihm neu insceniert, und viele andere klassische Stücke wenigstens teilweise aufgefrischt, so daß der Spielplan nicht bloß cyklische Aufführungen der Werke von Shakespeare, Goethe und Schiller bringen konnte, sondern auch die meisten Werke der Klassiker enthält. Erwähnt sei, daß die in Köln aufgeführte Bearbeitung von Faust 2. Teil von ihm herrührt, wie auch die hier aufgeführten Bearbeitungen von Antonius und Kleopatra, von Götz v. Berlichingen nach dem Original von 1773. Für die nächste Zeit bereitet er einen Historien-Cyklus vor, der alle Königsdramen Shakespeares (9 an der Zahl, von König Johann bis Heinrich VIII.) in neuer Bearbeitung bringen soll. (Es sei hier auch auf das Kapitel „Neugestaltung des Spielplans“ verwiesen.) Zum 21. April 1900 wurde ihm vom König der Titel „Ober-Regisseur“ verliehen.

Charlotte Baste.

Frau Baste, früher nur als Naive von entzückender Frische und apertem Liebreiz bewundert, ist heute zugleich eine vollendete Salondame vornehmen Styles und eine Liebhaberin voll Charme und Laune. Über das Leben und Wirken der Künstlerin wird uns von geschätzter Seite noch Folgendes geschrieben:

„Charlotte Baste kam als blutjunges Mädchen nach Dresden. Dem ersten, sechzehn Monate währendem Engagement in St. Petersburg, ihrer Geburtsstadt, war ein kurzes, nur Wochen dauerndes in Leipzig vorangegangen und betrat Charlotte Baste die sächsische Hofbühne in einem Alter, in welchem andere kaum mit dem ersten theatralischen Unterricht beginnen. Einer angesehenen Künstlerfamilie entstammend, kaum den Kinderschuhen entwachsen, betrat Charlotte bei ihrem Vater, welcher damals das kleine Rudolstädter Hoftheater und das Stadttheater in Göttingen leitete, die Bretter, welche die Welt bedeuten, als Naive. Mit der ihr eigenen Anmut erträgt sie das Los aller Künstler, welche lange Jahre an ein und derselben Bühne thätig sind, daß man ihr Alter überschätzt; ist sie doch in der glücklichen Lage bei jedem Auftreten zu beweisen, daß es keine ihr an jugendlicher Anmut, Reiz der Erscheinung, vereint mit jugendfrischester Stimme von bestreichendem Wohlklang, gleichthut. Charlotte Baste ist eine der Jüngsten unter denen, welche ihren Namen weit über die Grenzen ihres ständigen

Wirkungskreises bekannt gemacht haben, die mit obenan steht in der Reihe der vielgenannten modernen Schauspielerinnen, denn alle, die unsere heutige Bühne kennen, wissen es, daß Charlotte Basté längst keine „lokale“ Größe mehr ist, ihr Name, ihr künstlerischer Ruf ist feststehend, weit über Dresden hinaus, trotzdem sie weniger für ihren Ruhm nach außen thut, als ihren Freunden und Verehrern recht ist. Immer und immer wieder verlockte man sie Dresden zu verlassen, die glänzendsten Ausichten in Wien oder Berlin als Star zu paradien, scheiterten an dem Grundsatz treu auszuharren bei dem Kunstinstitute, welches ihr lieb geworden, obgleich sie, wie wir nicht verhehlen wollen, das Komödienspielen in Dresden oft recht schwer und recht undankbar findet. Heute fesselt ein vieljähriger Vertrag Charlotte Basté an Dresden, ein Vertrag, welcher durch seine gewährten pekuniären und anderen Vorteilen einzig dasteht in den Annalen des Hoftheaters, gleich ehrenvoll für die Künstlerin wie für die General-Direktion, und hat sich Graf Seebach damit den Dank aller erworben, denen das Wohl unseres Kunstinstitutes am Herzen liegt, denn der Name Charlotte Basté ist eng verknüpft mit dem wiedererstandenen jungen Ruhm des Dresdner Hoftheaters.

Wo fände es auch nur eine Schauspielerin, die bei ihrer reichen Künstlerschaft eine so große Vielseitigkeit besitzt. Heute bewundern wir Charlotte Basté als märchenhaftes Kautendelein, morgen als frischen kecken Vittorino in Renaissance, einer Rolle, die vorbildlich für alle Darstellerinnen wurde, deren anmutige Darstellung die höchste Bewunderung der beiden Autoren hervorrief. — Wir sehen sie als stolze kluge Gräfin in „Untreu“, als echt Lessing'sche Franziska, eine poesieumflutete Ophelia bietet sie uns so gut, als den tollen übermütigen Fahrenden Schüler in Cervantes „Verbotene Früchte“. Und wie verkörpert Charlotte Basté die Shakespeare'schen Frauengestalten! Die geistprühende Beatrice, die poetische Viola, die wortreiche

Rosalinde, das trogige Mädchen — Welch eine Reihe reizvoller, künstlerisch empfundener und vollendet wiedergegebener Gestalten! So sehr wir auch in Charlotte Basté die moderne Schauspielerinnen verehren, ebenso entzückt uns andererseits das überraschende große Stolzgefühl, das sie in all diesen verschiedensten Charakteren zur Schau trägt.

Die darzustellenden Charaktere ihrer Individualität unterzuordnen ist nicht mehr, wie sie einstens schrieb, das Ziel ihres Strebens, denn dies Wort ist in neuerer Zeit oft der Deckmantel vieler Schwächen und absonderlicher Manieren, sogenannter moderner Schauspieler, Charlotte Basté bestrebt sich, im Gegenteil mit ihrer Individualität, wo es nötig ist, völlig unterzutauchen in den vom Dichter gezeichneten Charakter einer Rolle. Wie sehr sie damit das Richtige getroffen und auf dem Standpunkt des echten Künstlers steht, beweist der künstlerische Erfolg, den sie mit diesen Grundsätzen errungen: Den Dresdnern durch eine Reihe von Jahren stets neu, stets reizvoll zu bleiben, nie das Interesse an ihrem herrlichen Talent und seinen Neugestaltungen erkalten zu sehen. Wahrlich, das kann nur echte Kunstlerschaft, das ist weit ehrlicher erworbener und schwerer errungener Ruhm, wie die Welt als Virtuosa mit ein paar Paraderollen und dem — — Renomme eines Schneiders zu durchziehen!“ —

Treffend charakterisiert Alice von Gaudy in „Bühne und Welt“ in einem Aufsatz, welcher Charlotte Basté in Wort und Bild eingehend würdigt, die Eigenschaften der Künstlerin, welche sie uns allen so lieb gemacht. Alice von Gaudy schreibt:

„Will man Charlotte Bastés Spiel in seiner Haupteigenschaft bezeichnen, so kann man all seine wechselnden Schattierungen und vielartigen Gestalten in einem Worte zusammenfassen, und dieses heißt: Liebenswürdigkeit. Etwas Bestrickendes liegt im Klang ihrer silberhellen Stimme, in ihrem Lachen, in ihren graziösen lächeln-

weichen Bewegungen, in ihrer ganzen anmutvollen Erscheinung. Es ist eine Herzens- und Gefühlskunst, mit der sie ihre Hörer gefangen nimmt — aber die Natur hat ihrem Reichthum an Empfindung auch klaren, klug abwägenden Verstand, künstlerischen Takt und reiche Beobachtungsgabe zugesellt. Aus dem liebreizenden, schlicht natürlichen Bachfischchen von einst, über dessen Unerseßlichkeit die Dresdner Hofbühne noch immer seufzen muß, hat sich eine weltgewandte, feinpointierende Salon-dame entwickelt, deren temperamentvolles Spiel einer großen Anzahl moderner Komödien zu dauerndem Siege verhalf. Charlotte Basté's Kunst ist immer vollkommen weiblich — vielleicht besonders weiblich durch den leisen Zug anmutiger Koketterie, der ihr eigen und namentlich ihren jungen, eleganten Frauen pikanten Reiz verleiht. Nie versagender guter Geschmack, der auch alle Toilettenfragen künstlerisch zu lösen versteht, hält sie fern von Effekthascherei und hohler Deklamation. Vortreffliche Sprachtechnik und gewissenhaftes Studium unterstützen die reichen Mittel, mit denen Muses und Grazien sie schon in der Wiege besenkten.

Seit einigen Jahren ist Charlotte Basté mit Franz Wallner vermählt und geht auf in der Sorge für ihren reizenden Knaben.“

So ist denn unsere Charlotte Basté eine Menschen-darstellerin geworden und wir dürfen stolz sein, daß an unserer Hofbühne dieses große Talent austreifen konnte, obgleich es heute noch längst nicht an den Grenzen allen Könnens angelangt ist und — daß freuen wir uns!

Emil Bauer.

Vor kurzem hat Emil Bauer, der besonders als älterer Bonvivant hochgeschätzte, übrigens sehr vielseitige und ungemein fleißige Künstler, das fünfundzwanzigjährige Jubiläum seiner Mitgliedschaft gefeiert. Der Jubilar, der früher ein beliebter Darsteller der schneidigen Leutnants unserer Lustspiele war, gab an seinem Ehrenabend wieder den Reif-Reislingen in „Krieg im Frieden“, vormals eine seiner beliebtesten Leistungen. Die Popularität des vortrefflichen Darstellers erwies sich an diesem Abend aufs neue; Herr Bauer wurde nach Gebühr und Verdienst gefeiert. — Im Auftrag der „Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger“ waren schon am Vorabend die Herren Kammerfänger Scheidemantel und Hofchauspieler Winds gekommen, um dem Jubilar einen Lorbeerkranz für seine Verdienste um die Genossenschaft zu überreichen. Von den zahlreichen Ehrungen, die dem Künstler sonst noch zuteil wurden, sei ein Ständchen erwähnt, mit dem der Hoftheaterchor die Morgenstunden verschönte. Eine weitere musikalische Ovation brachten dem Jubilar die Bühnenmusiker des Hoftheaters dar, die mit dem Kremser'schen „Dankgebet“ ihre orchestralen Darbietungen eröffneten. Kurz nach 10 Uhr erschienen die ersten Deputationen und Gratulanten, allen voran Graf Seebach, der es sich zur Freude machte, einem der verdientesten seiner Schauspieler persönlich seine Glückwünsche darzubringen.

Der sympathische Künstler hat uns folgende Plauderei gesandt, die über die heitere Eigenart des Menschen Bauer vernügflich Aufschluß giebt:

„Überhaupt Sie, mir kommen Sie nicht!“ Mit diesen Worten speiste mich der Gevatter Storch ab, als ich ihn bat, mich in ein Fürstenhaus zu tragen. Er nannte mich „Sie“, weil ich ihm jedenfalls durch meinen Wunsch imponierte. Nachdem er mein Blut geprüft und dasselbe wahrscheinlich nicht blau genug gefuuden hatte, klapperte er bedenklich mit dem Schnabel und zerriß meinen Taufschein. Ich weiß also nicht, wie — jung ich bin; kann jedoch versichern, daß ich vor längerer Zeit meinen achtzehnten Geburtstag gefeiert habe.

Mein Ahnenschloß stand in Deutschland, und zwar „am grünen Strand der Spree“, wo die azurblauen Wogen der duftenden „Panke“ sich in die schäumenden Wellen der Spree ergießen. Mein Vater hatte mich, den einzigen männlichen Sprößling, die Stütze der Dynastie Bauer, für die Ingenieur-Karriere bestimmt. Durch die Bekanntschaft mit einem jungen Schauspieler wurde mir Gelegenheit geboten, oft das Theater zu besuchen und dadurch angeregt, erwachte die Liebe zur Kunst in mir und ich widmete mich schließlich der Bühnenlaufbahn. Ohne daß meine Eltern eine Ahnung davon hatten, stand ich Sonntags und an Feiertagen mit einer Leutnantsgage von 50 Pfennigen pro Tag als Offizier vor einer Statistenkompagnie und schwang begeistert meinen Säbel, ehe ich mich mit Heldenmut den feindlichen Soldaten hinter den Koulißen entgegenwarf. So war der Anfang meiner Bühnen-Karriere.

Was war mir jetzt Zentrifugalkraft und Maschinenkunde? Was Zeichenbrett und Transporteur? Die Muse hatte mich im Vorüberschweben auf die Stirn geküßt, und dieser Kuß berauschte mich so, daß ich schwor, mich ewig dem Dienste der holden Muse zu weihen.

Das damalige Liebhabertheater „Thalia“ in Berlin war

der Tummelplatz für die Vielen, welche sich berufen glaubten, kleine Darwins und Deoriens zu werden. Zu diesen Vielen zählte auch mein jetziger Kollege Erdmann und ich.

Erdmann war damals ein Stern des Liebhabertheaters, und eine angestaunte Größe im Fache der schleichenden Bösewichter und grimmigen Tyrannen. Ein heiliger Schauer rieselte durch mein Gebein, wenn dieser große Seelenmaler, in einen Purpurmantel gewickelt, mir im Vorüberschreiten einen freundlich lächelnden Blick zuwarf, der mich jedesmal auf Stunden beglückte. Er lächelte schon damals so freundlich mit seinem ehrlichen Gesichte, wie er jetzt noch als Hoffschauspieler lächelt; nur mit dem Unterschied, daß ich nicht mehr so entzückt davon bin. Mir war es dagegen nicht vergönnt, bei diesem Liebhabertheater mich über das Niveau eines stummen Räubers oder eines sonstigen nichtsagenden Strolches zu erheben. Einmal versuchte es der Regisseur mit einem Bedienten in dem Stück „Ein Kind des Glücks“. Weil ich aber meine erste Meldung so laut schrie, als ob ich vor einer Versammlung von Taubstummen stände, wurde ich von dem dortigen sehr dankbaren Publikum bei meiner zweiten Meldung mit schallendem Gelächter empfangen, worunter sich einzelne Zurufe wie: „Das ist der Komiker, das ist der Komiker!“ mischten. Entzückt über diese Wirkung meines Talentes, erwartete ich mit dem Stolge eines Spaniers den Regisseur, der gerade auf mich zukam, um dessen Lobsprüche über meine Leistung in Empfang zu nehmen. Aber wer beschreibt mein Entsetzen, als dieser Holofernes Rieger mich anfuhr: „Mensch, Sie wollen zum Theater gehen? Sie sind ja nicht einmal zum Bedienten zu gebrauchen!“

Jetzt empörte sich in mir das tiefverletzte Künstlergefühl und mit Stentorstimme schrie ich: „Herr! Wenn Sie ein Verständnis für die heilige Kunst hätten, dann würden Sie mich nicht zur Bedientenseele degradiert haben. Ich bin zum Helden geboren!“

Ein schallendes Gelächter meiner Mitkollegen, wenn ich

nicht irre, auch des sonst so freundlich lächelnden Tyrannenspielers Erdmann, dämpfte diesen vulkanischen Ausbruch. Ich verließ die Thalia-Bühne, welche so wenig Empfänglichkeit für meine Kunst zeigte und meldete mich bei dem ersten Liebhabertheater Berlins „Urania“. Der dortige Regisseur Kopka hatte mehr Mitleid mit einem begeisterten Kunstjünger und vertraute mir kleine Rollen an, die ich in ernstesten Momenten ohne Lacherfolg glücklich zu Ende brachte. Hier lernte ich nun berühmte Größen wie: Charlotte Birch-Pfeiffer, Theodor Döring, Dessoir, Berndal, Hermann Hendrichs zc. kennen. Frau Dr. Birch-Pfeiffer empfahl mich an die berühmte Lehrerin Frau Dr. Peroni-Glasbrenner, und diese Dame erteilte mir den ersten Deklamationsunterricht.

Während dieser Zeit studierte ich fleißig Sulzers „Theorie der schönen Künste“, „Markgraf und Herloßsohn“, „Schauspieler von St. Albin“, „Lessings Dramaturgie“, „Häußers Künstlerbrochüren“, „Engels Mimit“ zc., und durch die Liebenswürdigkeit des königlichen Ballettänzers Braun hatte ich für ein geringes Honorar Unterricht in Plastik und Attitüde. Durch eine längere Erkrankung der Frau Dr. Peroni-Glasbrenner mußte ich meine Deklamationsstudien aufgeben und dieselbe empfahl mich an den berühmten Heldenspieler Hermann Hendrichs, der mich sehr freundlich als Schüler aufnahm und mich zwei Jahre lang unterrichtete.

Nach dieser Zeit betrat ich am Viktoria-Theater in Berlin in Schillers „Wilhelm Tell“, mit Hendrichs zusammen, zum erstenmal eine öffentliche Bühne. Mein Debüt als „Baumgarten“ glückte, und ich wurde von dem damaligen Direktor Serf mit 10 Thalern Monatsgage für dieses Kunstinstitut als Mitglied gewonnen. Was fehlte jetzt noch zu meiner Berühmtheit? Nichts als ein großes Talent. Daß ein Devrient vor mir erzittern mußte, wenn ich loslegte, davon war ich fest überzeugt, und ich bewegte mich plastisch nur in den fünf Positionen und dem Mantel-

spiel, Havelock genannt. Nur die Erinnerung an den Ersten des Monats, wo ich meine 10 Thaler in Preussisch-Courant abholen durfte, rissen mich aus meinem Himmel wieder in das weltliche Nichts.

„Devrient, Davison und Hendrichs hatten doch mindestens 4000 bis 5000 Thaler Gage und Du — Du hast nur 10 Thaler? So groß kann der Unterschied zwischen unserem Talent doch nicht sein!“ murmelte ich oft in den Bart, der mir nicht gewachsen war. „Nein, fort von hier, wo das Genie so lumpig bezahlt wird!“ schrie es in mir auf. Ich stürzte zum Theateragenten und traf dort den Regisseur Schütz vom Vorstädtischen Theater in Berlin, sogenanntes „Mutter Gräbert'sches Theater“. Schütz engagierte mich mit 20 Thaler Gage für erste Helden, und so verarbeitete ich dort den Ingomar („König Enzo“), Starrenberg („Grabesbraut“), Dorn („Lichtensteiner“) zc.

Jetzt war ich auf der ersten Stufe zum Parnass, wie ich träumte, und oft mit wenig Abendbrot in dem jugendlichen, immer hungrigen Magen, aber eine recht dicke Rolle in den Händen, tauschte ich doch mit keinem König. Der Direktor des Stadttheaters in Liegnitz (Schlesien) sah mich hier in der ganzen strahlenden Größe des Heldentums und engagierte mich mit 30 Thaleru nach Liegnitz. Von hier ab beginnen nun „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ für mich. Stettin, Danzig, Posen, Detmold, Chemnitz hatten das Glück, mich in ihren Mauern zu beherbergen und sich in den Sonnenstrahlen meiner Kunst zu wärmen. Excellenz Graf von Platen ließ mir durch den Regisseur Meister ein Engagement nach dem Hoftheater in Dresden für erste jugendliche Helden anbieten; doch wurde das Gastspiel durch den Brand des Theaters 1869 wieder rückgängig. Dresden sollte also erst später den Genuß haben, wenn auch in einem andern Fache.

Nachdem ich noch in Hamburg, Köln, Dessau, Wiesbaden und St. Petersburg engagiert war, verbrachte ich

einen Sommer in Bad Homburg v. d. H. Hier lernte ich Dr. Hugo Müller kennen, welcher mir einen höchst vorteilhaften Kontrakt für das neu errichtete Residenztheater in Dresden bot. Hier ist Ihnen ja meine weitere Thätigkeit bekannt. Im Jahre 1875 erhielt ich vom Regisseur Meister aufs neue den Antrag nach dem Hoftheater. Inzwischen hatte ich jedoch mit dem Stadttheater in Nürnberg abgeschlossen und mußte das Engagement dort absolvieren, da sich der Nürnberger Direktor zu keiner Lösung des Vertrags herbeiließ. Am 1. Mai 1876 traf ich in Dresden ein und debütierte am 4. Mai in „Badefuren“ (Reinhold), „Er muß aufs Land“ (Cesar von Freimann), „Weilchenfresser“ (Viktor von Berndt), „Anna Lise“ (Leopold), „Ultimo“ (Georg Richter).

Ein dreijähriger Kontrakt wurde abgeschlossen, nach Ablauf desselben abermals ein fünfjähriger, dann wieder ein dreijähriger und seit 1887 ein zehnjähriger. Somit werde ich wahrscheinlich nun in Dresden verbleiben. Sie sehen aus dieser Skizze, daß ich im wahrsten Sinne des Wortes von der Pike auf gedient und durch eigene Kraft und eisernen Willen mir diejenige Position errungen habe, die ich jetzt einnehme. Ich habe niemand zu danken für die Erleichterung auf meiner so häufig dornenvollen Bahn und ich bin stolz darauf, ohne jede Beihilfe und Unterstützung ein Ziel erreicht zu haben, darum mich manche Menschen beneiden.

Von berühmten Schauspielern und Schriftstellern habe ich im Laufe der Zeit folgende kennen gelernt: Charlotte Birch-Pfeiffer, Theodor Döring, Dessoir, Hendrichs, Glasbrenner, Dr. Förster; der Letztere ist, nebenbei gesagt, ein Kriegskamerad Theodor Körners, welcher den zum Tode verwundeten Körner zum Verbandplatze trug. Einen Bleistift und ein angefangenes Gedicht des Dichtershelden hatte mir Dr. Förster bei einer Aufführung von „Theodor Körners Tod“, worin ich die Titelrolle spielte, zum Geschenk gemacht.



Louise Firlé
Therese Csillag

Otto Eggerth
Wilhelm Dettmer

Emil B.



Karl Blankenstein
bauer **Auguste Diacono**

Charlotte Basté
Gustav Erdmann

Ferner: Frau Frieb-Blumauer, Janauschek, Ziegler, Wolter, Fr. Haase, Hedwig Raabe, Seebach, Poffart und Friedrich Spielhagen. Von Malern: Munkacsy, Camphausen, Müller u. v. a. in Düsseldorf, ebenso in Dresden viele hervorragende Künstler, Schriftsteller, Maler zc.

In St. Petersburg vermählte ich mich mit der Kaiserlich russischen Hofchauspielerin Margarethe Körnig, welche dem Dresdner Publikum von der unvergeßlichen Direktion Hugo Müllers her unter dem Namen Frau Bauer-Körnig allgemein bekannt ist. Sie beherrschte das ganze Fach der ersten Soubretten und munteren Liebhaberinnen, und erfreute sich großer Beliebtheit; Rollen wie: „Lucinde vom Theater“, Cäcilie in „Montjoye“, Emma in „Mein Leopold“ und viele andere werden dem Dresdner Publikum noch lebhaft in Erinnerung sein. Durch den Einzug der Direktion Karl und der Einführung der Operette wurde das Fach der Lustspielliebhaberinnen entbehrlich, und da meine Frau weder österreichischen noch bayrischen Dialekt sprach, konnte die Direktion des Residenztheaters auch die Soubrette des norddeutschen Volksstücks missen. Meine Frau tritt gegenwärtig nur als Gast an hervorragenden Stadttheatern auf.

Am hiesigen Hoftheater habe ich sehr verschiedenartige Rollen gespielt, so daß ich mein Fach in der Theatersprache gar nicht mehr bezeichnen kann. Ich für meine Person nenne daselbe: Orientale-, Occidentale-, Exotisch-veranlagte Charaktere und Heldengecken! Ein langer, vielversprechender Titel! Nicht wahr? Aber auch ein Beweis von Vielseitigkeit. Von hervorragenden Rollen habe ich am Hoftheater u. a. gespielt: „Veilchenfresser“ (Viktor von Berndt), „Ultimo“ (Georg Richter), „Spielt nicht mit dem Feuer“ (Gottfried), „Er muß aufs Land“ (Cesar von Freimann), „Augen der Liebe“ (Graf Maroli), „Die beiden Klingsberg“ (Adolf von Klingsberg), „Durch die Intendanz“ (Baron von Rottek), „Anna Lise“ (Leopold), „Wohlthätige Frauen“ (Möpsel), „Schritt vom Wege“ (von Schmettwitz),

„Zärtliche Verwandte“ (Schummrich), „Reif von Reiflingen“ (Reif), „Gräfin Lea“ (Graf Fregge), „Rein Leopold“ (Starke), „Narciß“ (Choiseul), „Versprechen hinterm Herd“ (v. Striżow), „Zopf und Schwert“ (Hotham), „Doktor Wespe“ (Wespe), „Der schwarze Schleier“ (Heinz) zc. zc. Außerdem noch aber: Bösewichter, Helden, Liebhaber, Bonvivants, Charakterrollen, Wickelkinder und Lausitzer Ammen, sowie Anstandsrollen; das heißt: Rollen, welche die Regie Anstand nimmt, einem andern Schauspieler zu schicken. — Ist nun auch mein Jugend-Ideal, ein Emil Devrient zu werden, wie man so zu sagen pflegt: „flöten gegangen“, so habe ich mich nach schmerzlichem Kampfe in das unvermeidliche Schicksal so vieler Kollegen gefügt und tröste mich mit Schillers Worten: „Immer strebe zum Ganzen, und kannst du selber kein Ganzes werden, als dienendes Glied schließ' an ein Ganzes dich an!“

Emil Bauer,
Ritter des Albrechtsordens I. Klasse.

Karl Blankenstein.

Karl Blankenstein führte sich vor vier Jahren als „Faust“ sehr vorteilhaft bei uns ein. Es war keine Kleinigkeit für den Künstler, gleich mit einer solchen monumentalen Aufgabe vor das anspruchsvolle Dresdner Publikum zu treten. Und es freute mich, feststellen zu können, daß Herr Blankenstein sich sofort mit diesem Publikum in sympathische Wechselbeziehung zu setzen, mit einem Worte: es zu erobern verstand. Sein äußerst natürliches, von jeder Affektation und Übertreibung freies Spiel und seine angenehme, glückliche Bühnenercheinung trugen viel dazu bei, um sein erstes Auftreten zu einem Siege zu gestalten. Wenn ich an Adolf Sonnenthal denke, diesen Faust der Deklamation und der Pose, und mit ihm den so menschlichen und gewinnenden Faust des Herrn Blankenstein vergleiche, fällt die Nebeneinanderstellung nicht überall zu gunsten des vergötterten Wiener Burgtheaterheros aus.

Überraschend vornehm und großzügig ist auch sein Brutus in Shakespeares „Julius Cäsar“ — eine achtunggebietende Leistung.

Der Künstler schreibt uns: „Geboren bin ich in dem kleinen ostpreußischen Städtchen Labiau als der jüngste von sieben Geschwistern; meine Eltern ließen mir eine gute Schulbildung angedeihen. Im Herbst 1876 wurde ich nach Königsberg geschickt, wo ich das „Aneiphöfische Gymnasium“ besuchte, welches ich im Frühjahr 1885 nach glücklich be-

standenem Abiturienten-Examen mit dem Reifezeugnis für die Universität verließ. Zwei Semester widmete ich mich nun der Jurisferei; allein die schon seit meiner Kindheit in mir wohnende Sehnsucht zum Theater wurde zu mächtig, als daß sie sich länger unterdrücken ließ. Genährt war diese Sehnsucht durch die Eindrücke, welche die Vorstellungen am Königsberger Stadttheater während meiner Schulzeit mir hinterlassen hatten. Ich sah als Gäste Pauline Ulrich, die Niemann, Kabe, Haase, Lewinsky, Barnay. Ich war begeistert und erklärte zum Entsetzen der ganzen Familie, daß ich entschlossen sei, Schauspieler zu werden. Schweren Herzens gab meine Mutter endlich ihre Zustimmung zu meinem Entschluß und so ging ich denn im Herbst 1886 nach Wien, um mich auf meinen Künstlerberuf vorzubereiten. Hier nahm sich Josef Lewinsky gütig meiner Unerfahrenheit an, schickte mich zum alten Julius Conradi, der mich denn in die Anfangsgründe der dramatischen Kunst einweihte. Unvergeßlich werden mir die Vorstellungen bleiben, die ich am alten Hofburgtheater sah, die Wolter, Baumeister, die Ehepaare Gabillon und Hartmann zc. gaben ein Ensemble unvergleichlichster Art.

Im Herbst 1888 trat ich mein erstes Engagement in Innsbruck an und zwar als erster Heldenspieler. Dann kam ich nach Lübeck, und von 1892—1894 spielte ich am „Berliner Theater“. Ludwig Barnay gewährte meiner Begabung freien Spielraum; ich spielte bei ihm Karl Moor, Dunois, Vester, Tellheim, Don Manuel, Edgar (Lear), Strahl, Maro Anton, Uriel Acosta zc. Hier sah mich Theodor Lobe und engagierte mich für Dresden ab 1897. 1894—1896 war ich erster Held am Hoftheater in Mannheim, wo ich den Wallenstein spielte; 1896/1897 war ich wieder am Berliner Theater unter Mloys Prasch, der mir ebenfalls stets ein wohlwollender fördernder Freund war. Am 12. September 1897 trat ich dann als Faust mein hiesiges Engagement an; im Frühling 1899 wurde mein anfänglich nur

dreijähriger Vertrag bis 1907 verlängert. Daß ich meiner Mutter diese Freude noch machen konnte, ist eine Fügung, für die ich Gott unendlich dankbar bin; denn einen Monat später war ich Waise.

Mit Berlin blieb ich von Dresden aus in fortwährender Verbindung; ich spielte als Gast am Berliner Theater dreimal Faust I, einmal Posa; im königlichen Schauspielhaus (Berlin) den Botho in „Auf der Sonnenseite“; im Deutschen Theater den „Meister von Palmyra“. Mit Frau Niemann und Dr. Pohl las ich hier und in Leipzig den Urfaust.“

Es erübrigt noch hinzuzufügen, daß Karl Blankenstein auch in „bürgerlichen“ Rollen durch seine schöne Gemütswärme sich vorteilhaft auszeichnet; besonders gelungen ist ihm unter anderen der Hilfsprediger in Sudermanns „Johannisfeuer“.

Karl Busse.

Karl Busse spielt zumeist, und zwar mit bestem Gelingen Repräsentationsrollen.

Geboren am 8. März 1848 zu Hannover, machte sich schon frühzeitig seine Liebe zum Theater geltend; er war fleißiger Besucher des dortigen Hoftheaters, welches — wie man weiß — unter König Georg V. eine Musterbühne war. Nachdem er ein Jahr als Einjähriger gedient hatte, bereitete er sich ernstlich zum Schauspieler vor und trat am 7. Dezember 1869 in einer Studentenvorstellung als „Karl Moor“ im alten Stadttheater zu Wien unter Meister Laubes Direktion zum erstenmal auf. Darauf schickte ihm derselbe ein halbes Duzend kleiner, einen Anfänger hoch beglückender Rollen, wie z. B. „Rudolf der Harnas“, ins Haus. Diese erste Staffel seines zukünftigen Künstler Ruhms hatte er glücklich erklommen, als 1870 der Krieg ausbrach. Von den weltbedeutenden Brettern auf das Kriegstheater geschleudert, kämpfte er in den Schlachten von St. Privat, Beaumont, Sedan, Le Bourget, Pont Iblon-Dugny &c.

Ins bürgerliche Leben zurückgekehrt, fing er in Meiningen mit der Schauspielerei aufs neue an. Hierauf folgte ein gutes Engagement in Oldenburg. Dort nahm sich Direktor Becker seiner väterlich an und beschäftigte ihn sehr. Ein eigentliches Fach spielte er auch dort nicht. Durch den Tod des trefflichen Mannes und Gönners war er gezwungen, ein neues Engagement anzutreten, und zwar in Riga. Das

kalte Land sagte ihm ebensowenig zu, wie die kalte Behandlung, insofgedessen erwachte in ihm gar mächtig die Sehnsucht nach der Heimat, doch mußte er sein Kontraktjahr aushalten.

Nach dieser Frist steuerte er wieder mit vollen Segeln nach Deutschland hinein, direkt auf — Meiningen zu. Von 1875 bis 1883 gehörte er dem Verbande dieses Theaters an und machte die Entfaltung und glänzende Blüte desselben auf interessanten Stationen: in Berlin, Wien, Amsterdam, London zc. mit. Anfangs war die Beschäftigung Buffes nur mäßig, aber mit den Jahren besserte sich dieses Verhältnis.

Terka Csillag.

Unser Heroine besitzt ein hinreißendes Temperament. Wir müssen solche Künstlerinnen aus dem wärmeren Südoften willkommen heißen, sie sind besonders geeignet, den durch Konvention erstarrten klassischen Frauengestalten neues, lebendiges Blut zuzuführen. Selten habe ich eine blutvollere, leidenschaftlichere Gräfin Orsina gesehen. Als Medea reißt Frau Csillag das dicht gefüllte Haus zu einer Begeisterung hin, die in Dresden etwas Seltenes ist. Es ist nicht jene Begeisterung, wie sie die Menge leicht einem zündenden Wort oder einer beliebten Bühnenercheinung spendet; es ist denn eine Wirkung echter Kunst auf theatergewohnte Männer und Frauen. Jedoch auf nahezu Vollkommenes näher einzugehen, wäre zwecklos. Frau Csillag ist die Medea, wie sie Grillparzer vorgeschwebt haben muß; alle Tiefen wildester Leidenschaft ausschöpfend und doch hehr und übermenschlich im Ausdruck und schön in der Wahrung der reinen Linie. Auch ihre Elisabeth in „Maria Stuart“ ist eine sehr bemerkenswerte, von hoher Intelligenz besetzte Leistung. Auf die interessanteste Art versteht es die Künstlerin, uns auch sozusagen die intellektuelle Seite jener grausamen Heuchlerin zu zeigen — uns nahe zu bringen, daß in ihr neben Eitelkeit und Haß die kälteste Berechnung wohnt, daß sie sozusagen eine geistige Potenz ist, was sie natürlich um so furchtbarer und verabscheuungswürdiger, aber auch tragisch wirksamer machen muß. Freilich durchbricht Frau Csillag

hin und wieder, so in der großen Parkscene, die Linie des Styls zu gunsten einer herberen Auffassung; dafür aber ist z. B. die Brieffcene im 2. Akt und insbesondere die darauf folgende Scene mit Mortimer, an der so viele Darstellerinnen scheitern, geradezu mustergiltig gedacht und ausgeführt.

Terka Csillag wurde geboren am 9. Juli 1867 zu Kaposvár im Somogyer Komitat in Ungarn. Schon sehr zeitig verwaist — sie verlor mit 13 Jahren ihre Eltern — sah das lebhafteste, temperamentvolle und für das Theater begeisterte junge Mädchen keine Möglichkeit, in seinem Heimlande das Ziel seiner Sehnsucht zu erreichen. Terka Csillag ging deshalb im Alter von kaum 17 Jahren nach Deutschland, wo sie in Berlin von Direktor Anno für das Residenztheater engagiert wurde. Nun begann eine Zeit eifrigsten Lernens und strengster Selbstzucht für die junge Künstlerin, die damals das Deutsche nur erst sehr gebrochen und mit starken ungarischen Dialektanklängen sprach. Es bedurfte der ganzen Kraft ihres starken Charakters, um der Kunstnovize über den schweren Anfang hinwegzuhelfen. Da sie bei dem einseitigen und wenig abwechslungsreichen Repertoire des Berliner Residenztheaters nur geringe Gelegenheit fand, sich in ihrer Kunst und in der deutschen Sprache zu vervollkommen, so verließ Fräulein Csillag die Reichshauptstadt und nahm ein Engagement in Nachen an. Doch auch dort war ihres Bleibens nicht lange, weil das Theater dem finanziellen Zusammenbruche nahe war. Nacheinander war die Künstlerin dann in Hannover (Residenztheater), Königsberg, Köln, Posen und Wien (Volkstheater) thätig, ihr Rollenfach beständig vergrößernd und durch vielen Beifall für ihr echtes Streben belohnt. Im Jahre 1890 an das Stadttheater in Brünn engagiert, unterbrach sie hier ihre sehr erfolgreiche künstlerische Thätigkeit durch ihre Vermählung. Es folgten fünf Jahre völliger Zurückgezogenheit, während deren allmählich der Entschluß in ihr reifte, zur Oper überzugehen. Sie studierte Gesangskunst, zuerst in Prag, dann

bei Frau Aglaja Orgeny in Dresden, ließ aber schließlich unter dem Einfluß ihres dramatischen Lehrers, des Direktors Theodor Lobe, diesen Plan fallen und wurde nach einem erfolgreichen Gastspiel als Iphigenie und Medea im Jahre 1900 an das Hoftheater in Dresden engagiert. Das Rollen-
fach von Frau Gyllag umfaßt Iphigenie, Medea, Sappho, Orsina, Elisabeth, Fedora, Lady Milford, Adelheid, Julia, Kleopatra, Maria Stuart, Jungfrau von Orleans u. a. m.

Wilhelm Dettmer.

Wilhelm Dettmer nimmt unter den jüngeren Mitgliedern des Hoftheaters eine Stellung ein, die theatergeschichtlich besonders interessant ist. Er ist der letzte Vertreter der alten vornehmen „Dresdner Tradition“, ein Meister der Aussprache und der klassischen Haltung. Der moderne Umschwung brachte es allmählich mit sich, daß diesem hochgebildeten Künstler das Fach der Helden meist verschlossen bleiben mußte; er fügt sich aber mit Geschmack und Takt ins Ensemble ein und seine zweiten Helden und Liebhaber, wie auch seine Lustspielaristokraten erfreuen immer aufs neue durch elegante Feinheit der Silhouettierung.

Wilhelm Dettmer ist der Sohn Friedrich Dettmers, des 1880 verstorbenen berühmten Schauspielers, der als gefeßter Held und Liebhaber mit Emil Devrient um die Palme des Erfolges rang. Von seinem Vater hat der Künstler die schauspielerische Begabung geerbt.

Wilhelm Dettmer wurde in Hamburg im Jahre 1860 geboren; er zog mit seinen Eltern frühzeitig nach Dresden und verlebte hier seine Studien- und Jugendzeit. Schon in der Schule lenkte er bei der Deklamation von Gedichten und Prosafachen durch sein melodisches Organ und seine verständnisvolle Auffassung die Aufmerksamkeit auf sich. Anfänglich wollte Friedrich Dettmer es nicht zugeben, daß sein Sohn die Bühnenlaufbahn einschlage, aber als er die Liebe des letzteren zur Kunst bemerkte, gab er nach unter der Bedingung, daß der bekannte Vortragsmeister Alexander Strakosch sein Talent prüfe. Der junge Dettmer reiste nach Karlsbad, wo sich Strakosch damals befand, und erwartete den Ausspruch des Orakels. Der Kunstnovize trug

Schillers Gedichte vor, doch der Vortragsmeister unterbrach ihn mitten in seinem Redefluß mit der Bemerkung: „Er möge doch aufhören — er habe absolut kein Talent!“ Später freilich nahm Strakosch seine irrige Meinung zurück und verfehlte nicht, dem Hoffchauspieler Wilhelm Dettmer für dessen Leistungen seine vollste Anerkennung zu zollen. Dettmer sen. ließ seinen Sohn durch Altmeister Winger unterrichten, der sich des jungen Mannes sehr annahm und dem dieser viel zu verdanken hat. Das erste Engagement Wilhelm Dettmers war Ende 1879 in Meiningen; er reiste mit den Meiningern nach Prag, Wien, Pest, Graz, Breslau, Leipzig, Köln, Hamburg, Amsterdam, — hatte aber dort vielfach zu kämpfen, da Josef Rainz die ersten Liebhaberrollen inne hatte und er sich daher mit den zweiten Liebhaber- und Heldenrollen begnügen mußte. Wilhelm Dettmer ist ein großer Naturschwärmer und so gewährte es ihm eine besondere Freude, wenn er nach Liebenstein befohlen wurde, um dort seine Rollen unter Aufsicht der Freifrau von Hedburg, der Gemahlin des Herzogs von Meiningen, zu studieren.

Nach dem 1880 erfolgten Tode seines Vaters wurde er nach Dresden berufen. Seine Antrittsrolle war der „Rudenz“ in „Wilhelm Tell“. Er wurde von dem Publikum und der Presse nach Gebühr ausgezeichnet, aber wie in Meiningen, so kam er auch hier anfänglich nicht zur vollen Geltung, weil in Dresden die ersten Liebhaber- und Heldenrollen in den Händen Matkowskys waren. Nach dem Weggang des letzteren teilte er sich mit Rudolf Grunert in das Rollenfach Matkowskys. Als Fiesco, Sigismund („Das Leben ein Traum“), Clavigo, Wetter von Strahl und in anderen Rollen hat er von seiner schönen Befähigung ein vollgiltiges Zeugnis abgelegt.

Wir erwähnen noch, daß nach dem Tode Friedrich Dettmers Herr von Hülßen dem Sohne am Berliner Schauspielhause telegraphisch ein Engagement anbot; doch gab Wilhelm Dettmer Dresden den Vorzug.

Auguste Diacono.

Aus der jugendlichen und naiven Liebhaberin ist Fräulein Diacono allmählich zur Salondame geworden, deren sichere Eleganz und liebenswürdiges Wesen besonders im modernen Lustspiel zur Geltung kommt.

Fräulein Diacono wurde in Berlin geboren, wo ihr Vater Postbeamter war. Von dort übersiedelte er in seiner Eigenschaft als Postdirektor nach Alsen, dann nach Lothringen. Dadurch lernte das aufgeweckte Kind schon frühzeitig Land und Leute kennen. Als der deutsche Kaiser im Mai 1877 Elsaß-Lothringen bereiste und nach Diedenhofen kam, hatte die Klein: das Glück, dem hohen Herrn ein Gedicht vorzutragen, das ihm sehr gefiel.

Die bekannte ehemalige Schauspielerin Frau von Bärndorf in Prag ist die Tante Auguste Diacono's; sie kam nach Diedenhofen und nahm das junge, kaum eingeseignete Mädchen zu sich, um ihr in der Schauspielkunst Unterricht zu erteilen. Auf der Durchreise besuchten sie Herrn von Buttliß, dem sie so sehr gefiel, daß er in seinem „Rolf Berndt“ die reizende Naiven-Rolle der Marianne ihr zugedacht hatte. Frau von Bärndorf zeigte sich als eine sehr erfolgreiche Lehrerin, die das schöne Talent ihrer Schülerin bald zur vollen Entfaltung brachte. Im November 1879 spielte Auguste Diacono die Leonie im „Damenkrieg“, die Marianne in den „Geschwistern“ und die Anna-Liese im gleichnamigen Drama am hiesigen Hoftheater und gefiel so sehr, daß sie sofort engagiert wurde. Seitdem wirkt sie an unserer Hofbühne und erfreut sich andauernder Beliebtheit.

Otto Eggerth.

Dieser Künstler besitzt sehr schöne Mittel und einen treuen, aufmerksamen Sinn für den hohen Ernst seines Berufes. Ihm sind bis jetzt zumeist nur kleine Aufgaben zugeteilt worden, aber er hat diese Nebenrollen oft zu kleinen Kunstwerken auszugestalten gewußt. Man denke nur an seinen ersten Schauspieler im „Hamlet“; die Wichtigkeit dieser Episode, ihre Bedeutung für das ganze Drama wurde uns durch Eggerth so recht klar. Und mit solcher Sorgfalt behandelt er jede Rolle; diese Liebe und Mühe aber, die er an scheinbar Geringes wendet, ist ein Merkmal echter Künstlerschaft. Mögen ihm mit der Zeit auch größere Aufgaben gestellt werden; er wird ihnen gewachsen sein.

Otto Eggerth gehört seit dem Jahre 1898 dem königlichen Hoftheater-Verbande an. Von den Rollen des Künstlers seien noch genannt: Der alte Schön im „Vierten Gebot“ von Anzengruber, der schwarze Ritter in der „Jungfrau“, Kent in „Maria Stuart“. Eine wahre Prachtleistung ist sein urkräftiger Rattwald in „Weh' dem, der lügt“. Dieser Grillparzer'sche Teutone und — als Gegenfuß — ein sehr fein charakterisierter Questenberg in den „Piccolomini“ sind wohl die einzigen etwas umfangreicheren Rollen, die Eggerth bis heute spielen durfte.

Gustav Erdmann.

Wie so viele Künstler, hat auch Gustav Erdmann, geboren am 27. Dezember 1847 in Berlin, seine ersten dramatischen Versuche auf den dortigen bekannten Liebhabertheatern „Urania“ und „Thalia“ gemacht. Ursprünglich für einen praktischen Beruf bestimmt, zog es ihn, wie alle wahren schauspielerischen Talente, magisch zur Bühne hin. Von dem damaligen Direktor des Meininger Hoftheaters, Grabowsky, auf den genannten Bühnen spielen gesehen, wurde er von ihm nach Meiningen engagiert. Er blieb dort zwei Jahre lang und ging dann an das Hoftheater zu Dessau, wo er längere Zeit thätig war und durch seinen frischen Humor und seine große Routine allgemeinen Beifalls sich erfreute. Im Sommer 1877 gastierte er in Dresden als Bansen in „Egmont“ und gefiel so, daß er sofort engagiert wurde. Seine hiesige Stellung trat er jedoch erst am 1. Mai 1878 an, da er noch zwei Jahre in Dessau verpflichtet war und ein Jahr ihm vom Herzog von Anhalt erlassen wurde. Während der Sommerferien seines Dessauer Engagements war er auf den Theatern in Posen, Colberg, Chemnitz u. s. w. thätig und hat überall, ebenso wie hier, die Gunst des Publikums dauernd zu fesseln gewußt. Der lebenswürdige Künstler ist in seinen Ruhestunden ein Autographen-Sammler, — eine Passion, die er mit dem Verfasser dieses Werkes teilt.

Gustav Erdmann ist ein sehr intelligenter Künstler und seine Leistungen tragen den Charakter einer vornehmen

Schule. Fern von jeder Manieriertheit, sauber und folgerichtig ist sein Spiel und auch seine Gestaltungskraft eine bedeutende. Als Lustspiel-Regisseur genießt er den besten Ruf. Seit dem 23. April 1900 führt er den Titel eines Oberregisseurs.

Herr Erdmann war so freundlich, die nachstehende Skizze für uns zu schreiben:

„Was soll ich Ihnen von meinen Schicksalen in theatralibus schreiben, ich komme in der That in Verlegenheit, denn eine Laufbahn, oder richtiger gesagt, der Beginn einer solchen, gleicht wie ein Ei dem anderen. Viel habe ich erlebt und auch ebenso viel wieder vergessen. Soll ich Ihnen mitteilen, wie ich anno 67 zum Meininger Hoftheater ging und mein Inneres Franz Moors Gedanken und Mephistos Ideen durchwühlte, ich glaube kaum, daß mir jemand diese Grausamkeiten glauben wird, ebenso wenig wie der damalige Direktor Grabowsky, denn mein Glaube, Sir, war nicht der seinige. Zur Wirklichkeit wurden diese Herzenswünsche erst am Stadttheater in Görlitz, wo der Intrigant und Charakterspieler sich mit dem Direktor überworfene und das Engagement verließ, ich, von einer bankrotten Gesellschaft kommend, diese Gelegenheit ergriff und mit den schärfsten Charakterspieler-Absichten mich dort präsentierte. Wie träumte man doch noch harmlos in dieser Zeit der Sturm- und Drangperiode, wo wir alles andere kennen, nur nicht die Selbsterkenntnis, — man behauptet freilich auch, daß manche selbst noch im vorgerückten Alter sie nicht erfaßt haben!

Ich spielte den Berrina in „Fiesco“ und all diese wichtigsten und mächtigen Charaktere — aber — aber — wie!? Der dortige Theaterdirektor war eine in der Theaterwelt allgemein bekannte, beliebte und vor allen Dingen gerechte Natur, der seinen Weg unbeirrt verfolgte, nicht achtend auf verderbliche Einflüsse, sondern stets fördernd und aufmunternd für junge Talente eintrat. Dieser seltene

Mann hieß August Große und dem danke ich es, daß er mich auf die richtige Fährte brachte.

Soll ich Ihnen nun weiter erzählen von meinen Wanderungen in dieser bunten Welt des Scheins, es würden Bände werden; oder soll ich Ihnen erzählen, wie ich unter Friedrich Bodenstedts Leitung in Meiningen agierte, oder wie ich Dingelstedt kennen lernte und mit Hermann Hendrichs manche interessante Stunde im Kreise etlicher Kollegen verlebte, oder den Anekdotenschatz Otto Lehfeldts vergrößern, oder vielleicht interessante Details aus meinem Engagement mit Wilhelm Kläger berichten, nein, ich denke, wenn es doch einmal sein muß, ich ergreife das mir zunächst Liegende, weil es auch zugleich dasjenige ist, welches mir den Weg zu meiner jetzigen Thätigkeit aufgeschlossen hat und erzähle Ihnen, schlicht und einfach, ohne epischen Ballast und schönrednerischen Wortschwall, wie ich hierher kam.

Als ich von meinem Dessauer Engagement kam und mich nach Chemnitz, während des Sommers 1877, in meinen neuen Wirkungskreis begeben wollte, hielt ich in Dresden Rast; während dieser Pause stieg mir der Gedanke auf: Du könntest dich doch einmal dem Oberregisseur Herrn Marcks vorstellen! Gedacht und auch gethan. Am nächsten Morgen schlenderte ich nach der betreffenden Wohnung in der Humboldtstraße und nicht lange dauerte es, so befand ich mich mitten in seinem Sanktuarium, und ehe ich die vielen Bilder und Kästen besehen und bewundern konnte, stand ich ihm gegenüber; in seiner freundlichen Weise aufgemuntert, kam bald das Gespräch in Fluß, d. h. mehr von meiner Seite, denn Herr Marcks beschränkte sich mehr darauf, mich genauer zu beobachten; lange dauerte unsere häusliche Unterredung nicht, denn Fritz Dettmer hatte sich gerade krank gemeldet, eine Vorstellung kam dadurch in Frage, und so lud Herr Marcks mich ein, ihn zu Dettmer zu begleiten. Unterwegs wurde meine Statur wiederum einer genauen Prüfung unterzogen, denn mit etlichen Seiten-

blicken von oben bis unten geschah die fürchterliche Musterung; ich überwand diese Aushebung aber frohen Herzens, denn daß ich die Ehre genoß, ihn zu begleiten, machte meine Aktien steigen, es war doch immer ein Zeichen des Entgegenkommens, sagte ich mir, ja ich ging sogar so weit, daß ich es schon für Wohlwollen hielt. Mittlerweile waren wir in der Ammonstraße vor Dettmers Wohnung; beim Abschiede sagte Marks: „Schreiben Sie mir, wenn Sie drüben (also in Chemnitz) eine entsprechend wichtige Rolle spielen.“ Ich versprach's und dachte, ach, Redensarten, nichts als Redensarten!

Als ich in Chemnitz eintraf, war mein erstes, um eine entsprechend wichtige Rolle beim dortigen Direktor zu ersuchen. Gleichzeitig bekam ich von der Intendanz des herzoglichen Hoftheaters in Braunschweig, dem damaligen Oberregisseur Hille, einen Engagementsantrag mit der Aufforderung, ihm mitzuteilen, wenn ich eine bedeutende Rolle spiele, er wollte kommen. „Halt,“ sagte ich mir, „da schlägst du ja gleich zwei Fliegen mit einer Klappe“ und schrieb nach Dresden und Braunschweig zugleich, daß ich dann und dann den Oberhofmeister im „Geheimen Agenten“ spiele. Von Braunschweig bekam ich ein Telegramm, es sei an dem angegebenen Tage unmöglich, aber später. Herr Marks jedoch kam an. Nachdem er mich spielen gesehen und mit mir unterhandelt hatte, war das Resultat: mein Gastspiel im August und September in Dresden. Meine erste Rolle war in der Neustadt in „Robert und Bertram“ der Bankier Zypelmaier, dann folgte der Autographen-Sammler im gleichnamigen Stücke. Es ging soweit alles ganz außerordentlich gut, bis sich eine Repertoire-Lüge, die man in den ersten Jahren beim Theater, um sein Repertoire zu vergrößern, mit großer Vorliebe begeht, sich an mir fürchterlich rächen sollte. Ich hatte nämlich die Rolle des Vansen in „Egmont“ auf mein Repertoire gesetzt, dieselbe aber weder gespielt, noch jemals gelernt, und gerade diese Rolle hatte

Herr Marks unglücklicherweise mit seinem Regieblick zu meiner letzten Gastrolle herausgesucht, von welcher mein Engagement gewissermaßen abhängig gemacht werden sollte.

Die Rolle wurde mir überbracht mit dem Bemerkten: morgen ist die Probe und Vorstellung! Ach, du lieber Vater, an den Schreck denke ich noch und wenn ich so alt werden sollte wie Methusalem. Nun war mit einem Schlage meine Hoffnung und alles dahin. Ja, ja, was sind Hoffnungen, was Entwürfe, flüsterte der böse Feind.

Wie sollte ich in einem Tage diese schwierige Rolle lernen, gerade diese, die eine ungewöhnliche Suade und Agilität der Zunge verlangt! Und um diese Erfordernisse zur Geltung zu bringen, gehört in erster Linie vollständige Beherrschung des Materials. Wie sollte ich aber in einem Tage nur allein das Material bewältigen und nun erst spielen und noch dazu in einer der schwersten Ensemble- und Volksszenen!? Dies alles bei mir bedenkend, fiel noch zu meinem größten Leidwesen mein Blick auf den Umschlag der betreffenden Rolle und ich las da die Namen der früheren Inhaber: Davison, Quanten, Dessoir zc. und nun ich als Nachfolger, ohne sie je gespielt zu haben und noch dazu als Gast! Mir wurde blau und grün und gelb, und wie die Farben alle heißen, vor Augen. In stiller Resignation ging ich am Nachmittag zu dem Herrn Oberregisseur, noch zögernd, ob ich mich ihm anvertrauen und den wahren Sachverhalt verraten sollte. Ich sah aber auch wieder das Gefährliche und die Schwierigkeit meiner Offenbarung ein, denn es war kein anderer Vertreter als Bansen gegenwärtig, weil Herr Jaffé, welcher jetzt die Partie inne hat, damals den Alba spielte. Ich versuchte aber dennoch im Gespräch so unter der Hand ihm verstehen zu geben, daß ich doch wohl die Beweglichkeit dieser Figur nicht treffen würde, die Antwort war aber nur: „Es wird schon gehen.“ Er leitete sofort die Unterhandlung in ein anderes Thema über und erzählte mir von dem von ihm entdeckten und

begabten Liebhaber Matkowsky. „Sehen Sie,“ sagte Herr Marks, da habe ich jetzt einen jungen Mann engagiert, einen talentvollen Menschen, ich halte ihn für ein bedeutendes, großes Talent, aber der kann keine kleine Rolle spielen, immer bleibt er stecken, gestern in der „Marquise von Bilette“ blieb er wieder dem Publikum schuldig, was er ihm zu sagen hatte. Wir wollen's nun einmal mit großen Rollen sehen!“ Nun, gesehen haben wir es ja, wie recht Herr Marks hatte.

Doch nun wieder zu mir armen Opferlamm, das eingekleilt in drangvoll-fürchterlicher Enge dastand. Ich ging betrübten Sinnes nach Hause und lernte, was nur in meinen gequälten Schädel wollte, viel war es freilich nicht. Am anderen Tage ging ich wie ein zum Tode Verurteilter, der den letzten Gang zum Schafott macht, schlotternd und zähneklappernd in die — Probe. Das wird wohl dein letzter Gang ins Theater sein, sagte ich mir, denn ich mußte von der Rolle so gut wie gar nichts, hatte mich auch schon mit dem Gedanken vertraut gemacht: sie schicken dich von der Probe wieder fort und heben diese ganz auf. Mit diesen wenig erbaulichen Aussichten kam ich an den Bühneneingang des Interimstheaters an. Da kamen mir Fritz Dettmer und Fräulein Haverland entgegen und sagten, die Vorstellung falle aus und bedauerten mich noch, daß ich nicht zum Losschießen mit meinem Bansen käme.

Welch eine Wendung meiner Lage! Welch taumelnde Freude! Mit solchem Vergnügen hat wohl selten jemand auf eine Gastrolle verzichtet. Gleich darauf brachte mir der Theaterdiener die Meldung, mich zum Herrn Oberregisseur zu begeben, wo mir die Mitteilung von meinem Engagements-Abschluß eröffnet wurde. Später, nach mehreren Tagen, spielte ich dann wirklich den Bansen, bis dahin konnte ich bequem diese unglückselige Partie studieren und erzielte auch einen ansehnlichen Erfolg damit. Hierauf aber konnte ich es doch nicht unterlassen, den wahren Sachverhalt

Herrn Marks zu erzählen, der mir in seiner bekannten, knappen, ruhigen Weise nur sagte: „Nun, sehen Sie, es ist gegangen!“ Und daß es sogar gut gegangen, war mir insofern schon ein Beweis, als man mich gleich ins Engagement einzutreten sehen wünschte. Dies meine glücklich verlaufene Leidens- und Freudensaffäre von dem Abulisten und Sozialdemokraten Herrn Vansen.

Gustav Erdmann.“

Louise Firtle.

Frau Louise Firtle ist im Jahre 1898 vom Berliner Theater zu uns gekommen. Sie ist, wenn wir nicht irren, die Gattin des bekannten Malers Walthar Firtle.

Hier in Dresden ist Frau Firtle nur wenig in größeren Rollen aufgetreten. Wir entsinnen uns, sie einmal als Gertrud Stauffacher gesehen zu haben; sie überraschte durch den natürlichen Ton, den sie, der Berliner Auffassung getreu, in dieser Rolle festhielt. Dann gab sie unter anderem die Gattin des Fabrikdirektors Sortorius in Felix Philipps Schauspiel „Das Erbe“. Der sichere Konversationsston der Künstlerin berührte hier besonders angenehm; sie behauptete sich mit Glück neben ihrem ausgezeichneten Partner Carl Wiene.

Richard Franz.

Richard Franz ist geboren am 27. Januar 1865 in Wien. Obgleich er vor Dresden in Stuttgart am Hoftheater und vordem in Berlin am Hoftheater bereits angesehene Stellungen inne hatte, kam er immerhin noch blutjung nach Dresden; und seine künstlerische Hauptentwicklung hat er erst hier durchgemacht.

Der Hauptvorzug der Franz'schen Darstellungskunst ist sein frisches, starkes, oft schier ungezügelt erscheinendes Temperament. Beweis dafür ist z. B. sein Melchthal oder sein Franz im „Götz“.

In Franz steckt von Hause aus Künstlerblut. Sein Vater war Musiker, und künstlerischen Geist hat Franz schon im Elternhause eingeatmet. Sein prächtiges Organ, das man auch an dem Schauspieler noch bewundert, lenkte die Aufmerksamkeit zunächst auf gesangliche Verwendung der Stimme hin. So kam er ins Löwenburgsche Convict, in dem sich die Hoffjüngerknaben befinden, und wo er neben dem Gesangunterricht durch die geistlichen Brüder auch Gymnasial-Unterricht empfing. Die Absicht, sich dem Theater zu widmen, stieß zunächst auf Widerspruch, besonders von Seiten der Mutter. Aber sein eigenes Genie und die Hilfe eines älteren Bruders erwirkten von der um die Zukunft des Sohnes bangen Mutter doch endlich die Genehmigung. Diese Kämpfe waren um so bitterer, als gerade in jene Zeit die Erkrankung des Vaters fiel, die nach einigen

Monaten mit dem Tode endigte. Richard Franz war dann zunächst zwei Jahre am Fürstlich Sulkowsky'schen Privattheater in Wien thätig, das eine regelrechte Theaterchule war, fand darauf ein erstes Engagement im Winter 1883 in Teschen, das er jedoch auf mehr romantische als kontrastlich ausgemachte Art verließ, indem er bei Nacht und Nebel durchbrannte, um in Hermannstadt eine befriedigendere Stellung zu erwarten. Aber auch dort war es nichts. So finden wir ihn noch im selben Winter in Graz, wo ihn Herr von Hülsen entdeckte, und vom April 1884 ab auf drei Jahre nach Berlin brachte. Im Sommer 1887 ging er nach Stuttgart, von dort kam er nach Dresden, wo er noch bis 1900 verpflichtet ist. Ein Versuch, vor einigen Jahren ihn nach Wien zu holen, scheiterte an dem Widerstand Dresdens, und auch einen Antrag Pollinis in Hamburg wies Franz zurück.

Infolge des Abgangs Matkowskys gastierte Franz im April 1889 in Dresden als Don Carlos, Franz im „Göth“ und als Tumulicus im „Fechter von Ravenna“. Er konkurrierte damals mit Leisner aus Köln, Müller vom Berliner Hoftheater und Prechtler aus Prag, welcher letzterer übrigens bekanntlich dem Hoftheater auch kurze Zeit angehört hat. Robert Pröbß faßte sein Urtheil über Franz wie folgt zusammen:

„Herr Franz ist ein Schauspieler von Temperament, von Leidenschaft und Begeisterung, und was mehr als das, er hat das Temperament, die Leidenschaft, die Begeisterung seiner Rolle. Und diese Leidenschaft durchdringt seine ganze Persönlichkeit; sie belebt jede Muskel, es lebt alles an ihm. Er hat sich uns in drei Rollen gezeigt, und in jeder mit sicherem Blick das individuelle Moment zu ergreifen, sich es anzueignen, es in sich lebendig zu entwickeln, es Schritt für Schritt festzuhalten verstanden. Er hat den seltenen Vorzug, die bestrickenden Eigenschaften des Liebhabers mit dem Geist des Charakterspielers zu verbinden. Sein Spiel hat nichts

Konventionelles. Er war heute (im „Fechter“) um vieles männlicher als in seinen beiden früheren Rollen. Seine Erscheinung war ebenso anmutig und doch dabei heldenhaft. Der ungeberdige Trotz dieses von seiner körperlichen Kraft, seiner Geschicklichkeit im Waffenkampfe, seinem Mut, seiner Tapferkeit erfüllten Jünglings, welcher den Grundton seiner Darstellung bildete, stand ihm vortrefflich und sprach durch lebendige Wahrheit an. Was hier Übersäumendes in seinem Spiele war, ließ sich sehr wohl als charakteristische Eigenart des unter Sklaven und Fechtern aufgewachsenen Jünglings auffassen.“ Franz wurde nach diesem Gastspiel an unser Hoftheater engagiert.

In den letzten Jahren hat Herr Franz eine neue Seite seines darstellerischen Wesens entwickelt, nämlich das realistische Naturburschentum (der Fachausdruck ist freilich etwas zu eng) im modernen Dialektstück. Eine Meisterleistung ist sein junger Scholaster im „Vierten Gebot“. Auch als jüngerer Bon vivant leistet Franz Vorzügliches, z. B. als Advokat im „Hochzeitstag“.

Nachstehende Schilderung aus dem Leben des Herrn Franz entstammt des Künstlers eigener Feder:

„Schon in meiner Jugend erhielt ich Ehrenbezeugungen, wie sie sonst nur Prinzen und Königen zuteil werden.

Fuhr ich in prächtiger Karosse mit livriertem Diener auf dem Rutschbock in die Wiener Hofburg ein, dann traten die beiden militärischen Hauptwachen ins Gewehr und leisteten die „große Ehrenbezeugung“ durch Trommelwirbel und Präsentieren der Waffen.

Das war so gekommen:

Als zwölfjähriger Knabe hatte ich nach erfolgtem Probefingen die hohe Stellung eines K. K. Hofkapellsängerknaben erklommen. Wir wurden im Löwenburg'schen Stifte unter Leitung der Piaristenpriester erzogen und besuchten das im selben Haus gelegene Staatsgymnasium. Uniform: dunkelblau, silberne Knöpfe in Doppelreihen, silberne Stickereien

auf Halskragen und Ärmel, Degen! Sonntags durch Hofwagen zum Dienst in der Hofkapelle abgeholt — Dreispiz.

Außerhalb des Thores der Hofburg ist ein Posten aufgestellt, der die Hauptwachen von herannahenden Hofwagen durch den Ruf „Gewehr heraus“ avisieren muß. Die Diener der einfahrenden Kutscher haben die Pflicht, diesem Posten durch einen Wink ein Zeichen zu geben, falls die Insassen des Wagens auf Ehrenbezeugungen Anspruch haben. Unser Institutsdiener, der bei diesen Fahrten in großer Livrée neben dem Kutscher saß, fuhr sich nun einmal zufällig mit der weißhandschuhten Rechten nach der Nase, worauf der aufgestellte Posten sofort sein weithin schallendes „Gewehrtraus“ ertönen ließ. Später wiederholte er auf unser dringendes Bitten das Manöver, und jedesmal trat die Wache ins Gewehr, präsentierte, die Trommeln wurden gerührt, wir aber lehnten uns tief in die Kissen zurück oder verkrochen uns unter die Sitze. Nur ein Dreispiz wurde links und rechts ans Fenster gehalten und wir hatten den Nordspaß, manch ehrbaren, alten Bürger ehrfurchtsvoll den Hut ziehen zu sehen.

Einen eigenartig tiefen Eindruck hinterließ in mir die „Übertragung“ der Leiche weiland Erzherzogs Franz Carl, des Vaters unseres Kaisers. Wir wurden in für uns außergewöhnlicher Zeit, in der zwölften Nachtstunde, nach der Hofburg gefahren und durch viele Gänge und Korridore in das Sterbegemach geleitet. Vor unseren Augen lag der hohe Tote. Den Sarg umstand eine kleine Schar von Würdenträgern und Geistlichen. Man wartete in tiefstem Schweigen auf das Erscheinen des Kronprinzen. Ich stand in einer Ecke an einen Tisch gedrückt, und erinnere mich noch heute, daß auf demselben unter andern Büchern Dorés Prachtbibel lag, deren goldstrogender, vielverheißender Einband mich trotz des Ernstes der Situation mächtig anzog.

Der Kronprinz, damals ein schlanker, blasser Jüngling, kam, der Sarg wurde geschlossen, wir stimmten das Miserere

an, und in feierlichem Zug ging es über Treppen und endlose Gänge, in deren Winkeln hie und da weinende, alte Lakaien standen, nach der düsteren, kaum erleuchteten Hofkapelle. Direkt hinter dem Sarg schritt der nun auch schon längst verblichene Kronprinz. Er machte auf meine jugendliche Phantasie einen unendlich schauerlichen Effekt, dieser Todeszug um Mitternacht, mit qualmenden Fackeln durch die öden Gänge der alten Kaiserburg.

Ein helleres Bild bot uns die jährlich wiederkehrende Frohnleichnamsprozession, die uns inmitten all der den Kaiser umgebenden Leibgarden, Minister, Bischöfe durch die ganze innere Stadt führte.

Man sollte nun doch meinen, daß nach alle dem mir als ideales Zukunftsziel die Erscheinung eines besternten Ministers, Kammerherrn oder goldstrotzenden Gardeoffiziers hätte vorschweben müssen? — Gott bewahre! Mein Ideal sah anders aus. Frug man mich damals, was ich einmal werden wolle, antwortete ich mit ehrlicher Begeisterung: „Löwenbändiger“. Eine Menagerie im Wurstelprater, der Kampf eines herkulisch gebauten Mannes mit zwei Löwen hatte den tiefsten Eindruck auf mich gemacht.

Ein Ferienaufenthalt in einer kleinen Stadt Niederösterreichs sollte mich meinen Idealen endlich näher bringen. Ein fahrender Zirkus, der auch einige wilde Bestien mit sich führte, sah mich als täglichen Gast. Die Leidenschaft verschlang mein ganzes Taschengeld, ich wußte mir durch mein ungeheucheltes Interesse sogar die Freundschaft des alten „Bändigers“ zu erringen, er ließ sich herablassend in Gespräche mit dem begeisterten Kleinen ein, erfuhr so meinen sehnsüchtigsten Wunsch, einst selbst sein Metier treiben zu können, und eines Nachmittags machte er mir die schauerliche Freude, mich mit sich in den Hyänenkäfig zu nehmen. Allerdings nur auf wenige Minuten, doch Minuten, die mir lange als die erhabensten meines Lebens gegolten hatten.

Meine ersten Theaterindrücke bekam ich im Wiener

Opernhaus. Ballet und Oper abwechselnd. Und ich kann wohl sagen, daß beide Kunstgattungen auch nicht einmal in mir den Wunsch aufdämmern ließen: dabei möchtest du auch einmal mitthun. Das überhaupt erste Schauspiel, das ich zu Gesicht bekam, war „Wilhelm Tell“ durch die Weininger im Wiener Ringtheater. Das wirkte schon bedeutend anders. Später kamen in immer kürzeren Zwischenräumen die mächtigen Eindrücke des Burgtheaters, und bald war's um mich geschehen, die Begeisterung flammte hell auf — der Theaterteufel hatte mich beim Kragen.

Erst ging es schwer, den Durst nach Bühnenluft zu stillen. Das Übungstheater des „alten Niklas“ im Bezirk Magleinsdorf, wo der eifrige Jünger Thaliens für jede Rolle je nach Größe bezahlen mußte, ließ mich die ersten Schritte auf den Brettern thun. Ich wollte immer die größten Rollen, und das kostete natürlich auch immer das meiste Geld. Doch die Bier mußte gestillt werden, reichte das Taschengeld nicht, wurden Bücher verklopft; eines Tages aber platzte die Bombe, meine Eltern merkten den gänzlichen Bankerott, erfuhren den Grund und jetzt war der Teufel los.

Später aber ermunterte mich sogar Bernhard Baumeister, der große Meister der Schauspielkunst. Stets hatte ich gerade üfr ihn die größte Schwärmerei und Liebe gehegt, und je älter ich wurde, je mehr ich selber mit klareren Augen unsere Kunst betrachten lernte, desto fester wurde die Überzeugung, daß ist der größte Schauspieler deutscher Zunge. — Und er, der Vergötterte, sprach mir sogar ermunternd zu! Jetzt gab es für mich kein Halten mehr.

Bald darauf dampfte ich in das Engagement nach Teschen. Ratibor war nach wenigen Wochen die zweite Station. Erst einige Operettenaufführungen, dann der erste Schauspielabend.

Grandiose Theaterzettel:

Erstes Auftreten des Herrn Direktor Siege sen.
Erstes Auftreten des Herrn Direktor Siege jun.
Erstes Auftreten der Frau Direktor Siege sen.
Erstes Auftreten der Frau Direktor Siege jun.

Novität!

Der Fürst.

Novität!

Von Charlotte Birch-Pfeiffer.

Ich soll den Fürsten spielen. Frack, Ordensstern — ich bin selig. Endlich angezogen, komme ich hinter die Koulissen; da geht der Vorhang in die Höhe, ein Schauspieler tritt vor und meldet: „Wegen mangelnder Teilnahme kann die heutige Vorstellung nicht stattfinden.“ Der Vorhang fällt, ich eile zum Guckloch, — zwei Personen verlassen mit Bestürzung das Lokal.

Einige Tage darauf ging ich bei Nacht und Nebel durch. Ein verlockender Ruf nach Kronstadt brachte mich nach Wien, wo sich die Truppe zusammenfinden sollte zu gemeinsamer Fahrt nach dem fernen Sachsenlande.

Zwei Tage und zwei Nächte waren wir — mitten im Winter — vom Wiener Staatsbahnhof aus in einem „eigenen“ Wagen (es war bei Leibe kein Salonwagen!) ostwärts nach Kronstadt gerollt. Gleich nachdem sich der Zug in Bewegung gesetzt, hatte unser gestrenger Direktor mit der Verteilung der Rollen begonnen. Das Stück, das am Tage unserer Ankunft in Kronstadt gemimt werden sollte, mußte während der Eisenbahnfahrt einstudiert werden. Es handelte sich um „Maria Stuart“.

Während der Vorstellung selbst mochten die Wölfe den Rufentempel beutegierig umkreist haben und waren wohl durch das fürchterliche Gebrüll unseres Heldenvaters, des Herrn Direktors K., verschreckt worden. Die Kronstädter aber fürchteten weder Bären noch Wölfe, und wir fürchteten diese auch nicht, zumal wir von dem Raubzeug nichts anderes zu Gesichte bekamen, als Spuren im Schnee. —

Aus einem Grazer Café, in welchem ich Rezensionen gelesen, jagte ich einmal, wie von Furien gepeitscht, nach

Hause, legte mich auf mein Sopha und weinte wirklich bitterlich. Erst der erwachende Hunger und ein mit Appetit hinuntergewürgtes „Gefelchtes mit Knödel“ vermochte das Gleichgewicht meiner Seele wenigstens vorläufig wieder herzustellen. Doch der Mut war verloren, und freudig ergriff ich in meiner grenzenlosen Verzweiflung die angebotene Gelegenheit, eine Tenorpartie in der Premiere der Brühlschen Oper „Königin Marietta“ zu übernehmen. Eröffnete sich mir doch vielleicht so ein neues, erfolgreicherer Thätigkeitsfeld. — Die Partie war nicht sehr groß, doch die Einsätze schwierig, und mit meinem jetzigen Kollegen Schrauff hatte ich sogar ein großes Duett. Der Abend kam, ich sang — die Oper war nie wieder.

An einem trüben Februar morgen — ich lag mit selbstmörderischen Gedanken in meinem Bette — klingelt es, ein Telegramm wird gebracht: „Wollen Sie im Laufe des nächsten Monats am königlichen Schauspielhause in Berlin auf Engagement gastieren? von Hülßen.“ Ob ich wollte! Kaum neunzehnjährig, spielte ich auf den Brettern, die Desjouis, Ludwig Devrient, Döring betreten hatten, den Franz im „Göß von Verlichingen“, und ich war bald darauf königl. preuß. Hofchauspieler.

Herr von Hülßen, mein unendlich gütiger Chef, der von der Presse so vielfach angefeindete! Ich bin fest durchdrungen, daß jeder, der das Glück hatte, während seiner Zeit sich Mitglied der königlichen Schauspiele nennen zu dürfen, an ihn, der allen ein Vater gewesen, nur mit dem Gefühl wärmster Dankbarkeit und Verehrung zu denken vermag.

Er nahm sich des jungen Schöhlings liebevoll an, ließ mich auf Kosten des Instituts vom ersten Pantomimisten Ebel unterweisen und hielt mir zur Besserung meiner saloppen Haltung einen Unteroffizier des königl. preuß. Alexander-Regiments, bei dem er selbst einst als Offizier gestanden hatte.

Im Konzertsaale des Schauspielhauses mußte ich unter so sachkundiger Leitung täglich Nachmittags exerzieren, und nie hat wohl ein Don Eugenio der deutschen Bühne derart den Brustkasten herausgestreckt wie ich, als ich nach vierzehntägiger Übung zum erstenmale wieder in „Preciosa“ die Bühne zu betreten hatte. „Gut, gut, fleißig exerziert, bin zufrieden!“ lautete die erfreuliche Anerkennung meines Chefs.

Gleich die ersten Sommerferien benutzte ich zu einer Reise nach Graz, um mich dort an der Stätte meiner Niederlage im Glanz der neuen Würde zu zeigen. Aber wie wurde ich für meine kindische Eitelkeit bestraft! Die Stadt war ausgestorben, das Theater gesperrt, nur an meinem Schicksal gänzlich uninteressierte, pensionierte Generale sah man in den öden Anlagen des Stadtparks herumwanken. Endlich, in einem Café saß der alte Väterspieler über eine Zeitung gebeugt. Ich auf ihn zu, doch der Ausdruck seiner Freude über mein glückliches Geschick war so ehrlich, die Schilderung seines Voses als Familienvater im Sommer ohne Wage so traurig, daß ich eher das Gefühl der Scham, als das der Genugthuung empfand.

Der preußische verwandelte sich nach drei Jahren in einen württembergischen, und nach weiteren zwei Jahren in einen königlich sächsischen Hofschauspieler.

Dem Österreicher ist von jeher Sachsen ungemein ans Herz gewachsen, und gerade Dresden übte auch auf mich stets einen unendlichen Zauber aus. Hier in edlen, künstlerischen Aufgaben wirken zu können, schien mir stets als eines der höchsten Ziele.

Mein glücklicher Stern ließ diesen Herzenswunsch in Erfüllung gehen.

Richard Franz.

Willy Froböse.

„Ich bin,“ so schreibt uns der Künstler, „den 21. März 1864 geboren. — Was bis zu meinem Auftreten auf der Bühne liegt, ist so vielerlei, hat aber mit dem Theater nichts zu thun, ja, würde nur langweilig wirken. Darum kann ich Ihnen nur mittheilen, daß ich 17 Jahre alt in Barmen am Stadttheater unter Direktor Vasté — ein Onkel unserer Charlotte Vasté — als unbesoldetes Mitglied anfang und von dort als Cleve ans Hoftheater in Stuttgart engagiert wurde. Nachdem ich dort im dritten Jahre meiner Anfängerschaft als königlicher Hofchauspieler angestellt wurde, tauschte ich im fünften Jahre meines Dortseins Stuttgart mit Meiningen. Die berühmten Reisen der Meininger habe ich fünf Jahre lang mitgemacht und so vor dem ganzen Continent mit Beifall gespielt. — Ein Jahr am Hoftheater in Kassel muß ich als verloren betrachten. In Berlin erst am Schillertheater wurde ich zum Menschendarsteller gemacht und daran ist der jetzige Oberregisseur Leopold Adler in Leipzig schuld, der in geschickter Weise mich ins Menschentum einführte. Ihm verdanke ich viel.“

Schon das erste Dresdner Gastspiel Froböses mußte uns lebhaft für den Künstler interessieren. Er zeigte sich uns als Geßler in Schillers „Tell“. Der Geßler streift immer bedenklich an den Theaterbösewicht, und alle Verkörperungen der Gestalt, mögen sie nun das Sataniſche betonen oder ein Element aristokratischer Decadence in die



Rosa Hildebrand

Otto Gebühr

Richard Fran

Rud. Walter Grosse

Willy Froböse

Val



Franz

Eugen Huff

Hedwig Gasny

Valeska Guinand

Willy Gunz

Rolle einführen, verleugnen nicht jenen etwas theatralischen Grundcharakter. Der Gefler des Herrn Froböse war in erster Linie der kalte Wüterich; er erschien, um es in zwei Worten zu sagen, phlegmatisch-grausam. Interessant war die Maske, in der sich etwas wie rohe Gleichgiltigkeit ausprägte. — Froböse wurde für unsere Hofbühne gewonnen und hat sich in der erfreulichsten Weise weiter entwickelt. Seine Jagos, Burleighs, Antonios und sonstigen Intriganten sind keine Bühnenteufel, obwohl ein Körnchen Satanismus in dem Künstler steckt, es sind glaubwürdige, lebenerfüllte, interessante Menschen, „Kerle“, an denen man immerhin seine Freude haben kann. Als Humorist glänzt Froböse nicht minder — wir erinnern nur an seinen Eulenspiegel, seinen „Hodenjos“ und andere Leistungen dieser Art.

Hedwig Gasny.

Diese lebenswürdige und reizende Schauspielerin kennt das Publikum des Dresdner Hoftheaters fast nur als „Naive“, hauptsächlich als Darstellerin jener Backfische und jungen Frauen, die im modernen oder eigentlich unmodernen Lustspiele ihr neckisches Wesen treiben. Der Liebreiz und die sprühende Laune der Künstlerin vermögen uns in der That über das Schablonenhafte jener Figuren hinweg zu täuschen. Aber wenn Fräulein Gasny uns schreibt, ihre Lieblingsrollen seien alle jene, die sie bei uns nicht spielt — so sagt uns dies hübsche Bonmot, daß die Künstlerin mehr ist als eine Naive im landläufigen Sinne. Wir sind überzeugt, daß Hedwig Gasny eine pikante Nita in Hartlebens „Befreiten“ sein muß, ebenso wie wir sie andererseits zum Beispiel als schelmische Freundin Wasantafenas ganz entzückend gefunden haben.

Hedwig Gasny ist in Berlin geboren; sie durfte ihr Studium erst nach vollendetem zwanzigsten Jahre beginnen und zwar bei dem preußischen Hofschauspieler Oberländer in Berlin. Bei einer Wohlthätigkeitsvorstellung, in der die Kunstnovize mitwirkte, wurde Hedwig Gasny von dem inzwischen verstorbenen Rat Fränkel entdeckt und an das Residenztheater nach Hannover empfohlen, an dem sie von 1892 bis 1893 wirkte. Von Hannover kam Fräulein Gasny nach Elberfeld, wo sie in Direktor Gettke einen wohlmeinenden Förderer ihrer schauspielerischen Anlagen fand.

Bis zum Jahre 1895 war die junge Künstlerin in Elberfeld, worauf sie sich im Sommer dem Fiala-Ensemble anschloß, mit dem sie in Magdeburg, München, Leipzig auftrat, und mit Darstellung des Annchen in Halbes „Jugend“ und des Hannele in Hauptmanns gleichnamigem Stück große Erfolge erzielte. In ersterem Stück sah sie Graf Seebach in München und er veranlaßte sie zu einem Gastspiel in Dresden. Hier gastierte sie als „Grille“. Nachdem sie dann noch als Beate in dem Lustspiel „Nach Madrid“ von Wilhelm Wolff erfolgreich aufgetreten war, wurde sie auf sechs Jahre für das Hoftheater verpflichtet. Dieser Vertrag ist jetzt auf weitere sechs Jahre verlängert worden. Die Dresdner werden wohl nicht böse darüber sein.

Otto Gebühr.

Otto Gebühr, wohl das jüngste Mitglied unseres Schauspiel-Ensembles, ist ein fleißiger, intelligenter Vertreter des Fachs der weniger ausgewachsenen Naturburschen, der ganz jugendlichen Liebhaber, sowie der komischen Jünglings- und Knabenrollen. Eine übersprudelnde Jugendkraft, herzhaftre Freude am Spiel, ein aufmerksames Verständnis für die ihm gestellten schauspielerischen Aufgaben seien als Hauptvorzüge dieses Darstellers genannt. Herr Gebühr spielt unter anderem auch den Mascham im „Glas Wasser“, den Attalus in „Weh dem, der lügt“, den Bourgogaino in „Fiesco“, den jungen Alba in „Egmont“.

Geboren ist der junge Künstler am 29. Mai 1877 in Kettwig an der Ruhr. Nach dem früheren Tode seines Vaters zog seine Mutter nach Köln am Rhein, wo er seine Jugend verlebte und das Gymnasium besuchte. Dem Wunsche der Familie folgend, machte er in einem großen Woll-Importthause die kaufmännische Lehre durch und trat in Berlin in die Stellung eines ersten Korrespondenten. Nach kurzer Zeit führte er den seit langem gehegten Wunsch aus und ging zur Bühne. Sein erstes Engagement war Görlitz in Schlessien (1897—1898); am 1. September 1898 trat Otto Gebühr in den Verband unserer Hofbühne.

Valeska Guinand.

In jener Epoche des Dresdner Hoftheaters, die durch die Namen Emil Devrient, Porth sen., Friedrich Dettmer ihre historische Prägung erhalten hat, erschien Valeska Guinand auf diesen Brettern und entzückte als muntere und sentimentale Liebhaberin das Publikum. Auch Künstler wie Emil Devrient und Karl Formes zollten ihr aufrichtige Bewunderung. Heute spielt Fräulein Guinand ältere Anstandsdamen und Mütter im Konversationsstück und Versdrama. Man sieht sie nicht oft, aber ihre stille, vornehme Art erweckt ihr stets, sobald sie auftritt, Achtung und Sympathie.

Das schöne Glückwunschsreiben, welches der verstorbene Intendant Graf Platen der Künstlerin zu ihrem 25 jährigen Jubiläum gesandt, bezeichnet so treffend ihre Verdienste, daß wir es uns nicht versagen können, es abermals an dieser Stelle abzudrucken:

„Geehrtes Fräulein!

Am gestrigen Tage ist ein Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren verflossen, seit welches Sie hier kontraktlich engagiert und Mitglied der königlichen Bühne sind.

Ich freue mich, heute Ihnen das Zeugnis geben zu können, daß sie während genannter Zeit sowohl in Ihren Leistungen dem königlichen Institut zur Zierde gereicht, wie auch durch treueste Pflichterfüllung ein gutes Beispiel gegeben haben, und will den heutigen, für Sie so

ehrenvollen Tag nicht vorübergehen lassen, ohne Ihnen meinen Dank, wie auch meinen aufrichtigsten Glückwunsch auszusprechen.

Möge es Ihnen noch lange vergönnt sein, dem königlichen Hoftheater hieselbst in gleicher und erfolgsreicher Thätigkeit anzugehören.

Mit vollkommenster Hochachtung

Dresden, den 1. Juli 1882.

Graf Platen.“

Willy Gunz.

Der komische Liebhaber kat' exochèd, aber auch als Naturbursche und in jugendlicheren, humoristisch angehauchten Charakterrollen mit Glück thätig, zählt Willy Gunz zu den brauchbarsten Mitgliedern unserer Hofbühne.

Gunz ist in Wien 1858 geboren. Er wurde zum Kaufmann bestimmt, wartete aber nur auf einen günstigen Augenblick, um seiner inneren Neigung folgen und sich der Bühne widmen zu können. Die Gelegenheit fand sich am 1. September 1875, an welchem Tage Gunz seine Theaterlaufbahn begann, freilich nur in der denkbar bescheidensten Stellung, denn das k. k. Oberst-Hofmeisteramt hatte ihn mit einer Gage von — sage und schreibe — zwanzig Gulden monatlich als „k. k. wirklichen Aushilfsstatisten“ ans Hofburgtheater engagiert. Die bescheidene Stellung genierte den für die Kunst Thalias begeisterten jungen Mann nicht, im Gegenteil, er arbeitete nun erst recht, um dereinst um so befriedigter auf den Anfang seiner künstlerischen Thätigkeit zurückblicken zu können. Sein Eifer, in Verbindung mit seinen natürlichen Fähigkeiten, ermöglichte es ihm denn auch, daß er außerhalb seines Statistenamtes im fürstlich Sulkowskyschen Theater Donnerstags und Sonntags Nachmittags in ersten Liebhaberrollen auftreten konnte, die ihm die gerechte Anerkennung der Besucher jenes Theaters einbrachten. Mit Rollen wie Romeo, Carlos, Karl Moor zc. eignete Gunz sich nicht nur Bühnenroutine

an, sondern er lenkte auch die Aufmerksamkeit der Burgtheaterleitung auf sich, so daß man ihm bald auch dort kleinere Sprechrollen übertrug, die zu dem moralischen Erfolg für den jungen Künstler auch den materiellen Erfolg hatten, daß ihm für jedes Auftreten fünfzig Kreuzer Spielhonorar ausgesetzt wurden.

Durch H. Bohrmann, dem früheren Sekretär Laubes, kam er aus diesen Verhältnissen heraus. Sein erstes Engagement war Preßburg, dann folgten Karlsruhe, Rißingen, Prag, Weiningen, München und endlich das Dresdner Hoftheater.

Vom Anfang dieser Engagements an und auch noch in München spielte Gunz erste jugendliche Helden und Konversationsliebhaber. Seit dem Dresdner Engagement jedoch gab er das Fach der jugendlichen Helden auf und spielte nun die humoristischen Liebhaber im Konversationsstück, humoristische und jugendlich-komische Rollen im höheren Drama: Rajtreja in „Basantafeno“, Leon und Galomid in „Weh' dem, der lügt“, Isolani in „Wallenstein“. Gunz spielt aber in der Tragödie auch ernste Rollen, wie den Narren in „Lear“, den Jakob in „Meineidbauer“ zc.

Man rühmt die Zuverlässigkeit dieses Künstlers und erzählt gern, daß er seine künstlerische Thätigkeit fast ausschließlich dem Dresdner Institute widmet. Nur selten hat er sich zu auswärtigen Gastspielen entschlossen.

Rudolf Walter Grosse.

Rudolf Walter Grosse ist im Jahre 1866 in München geboren als Sohn des bekannten Dichters, des Geheimen Hofrats Professor Dr. Julius Grosse. Er besuchte das Realgymnasium in Weimar. Anfänglich war Herr Grosse zum Buchhändler bestimmt, als solcher praktizierte er ein Jahr in Nordhausen. Dann ging er ins Ausland, besuchte Nord- und Südamerika und dann auch Afrika. In fernen Landen erlernte er nolens volens allerlei. In die Heimat zurückgekehrt, studierte Grosse und wandte sich dem Bau-
fach zu.

Ein befreundeter Künstler traf ihn eines Tages auf der Straße und überredete ihn, Schauspieler zu werden. In Weimar wurde er durch Brock ausgebildet, und begann auch dort seine Laufbahn, ging aber dann nach Berlin, wo er zwei Jahre lang bei Deutschinger Sprachtechnik studierte. Er spielte dann in der Provinz Bonvivants und erste Liebhaber, war in Stettin, Berlin, Weiningen thätig und zuletzt wieder in der Reichshauptstadt, wo er im letzten Jahre an nicht weniger als sieben Theatern aushalf. Seit dem 1. September 1900 gehört Grosse dem Verbande unserer Hofbühne an, ist aber noch wenig aufgetreten, so daß wir uns hier auf die vorstehenden Mitteilungen des Künstlers beschränken müssen.

Rosa Hildebrand.

Frau Hildebrand v. d. Osten, die treffliche Heldennutter des königlichen Schauspielensembles, hatte die Lebenswürdigkeit, uns die folgenden biographischen Mitteilungen für dieses Buch zu übersenden:

„Ich bin in Braunschweig, wo mein Vater höherer Staatsbeamter war, geboren; meine Mutter verlor ich, als ich 13 Jahr alt war. Mit 15 Jahren wollte mich mein Vater in eine Pension bringen, ich hatte aber zum erstenmal in meinem Leben „Romeo und Julie“ im Hoftheater gesehen und mein Entschluß stand fest, mich der Bühne zu widmen. Heimlich ging ich zu dem damaligen Oberregisseur am Braunschweiger Hoftheater, dem bekannten Schriftsteller Carl Schultes (lebt jetzt in Hannover); er übernahm meine Ausbildung und so kam es, daß ich, noch nicht 16jährig, am königlichen Schauspielhause in Berlin debutierte und engagiert wurde, meine Beschäftigung war aber für mein Streben zu gering, ich bat um meine Entlassung und ging noch in demselben Jahre nach Lübeck, von da nach Elberfeld, wo ich sehr viel spielte. Von dort wurde ich auf Empfehlung meines Lehrers an das Hoftheater in Hannover engagiert. Als achtzehnjähriges Mädchen spielte ich die Deborah, die Jungfrau von Orleans, die Elisabeth in „Effer“. Für das große Fach der Heroinnen und Salon-damen war ich jedoch noch nicht reif. Ich hatte indessen das Glück, von Herrn Warck, dem damaligen Oberregisseur, unterrichtet zu werden.

Das königliche Theater in Hannover stand damals auf einer hohen künstlerischen Stufe. Ich trat in ein Ensemble ein, in dem Künstler wie Carl Devrient, Sonntag, Porth, Marks, Herrmann Müller, Frau Gned (komische Alte), Frau Ellenreich, Rosa Preßburg im Schauspiel, Dr. Gunz, Schott, Max Stägemann, Frau Garthe, Weckferlin, Julie Hoch, Boffenberger, Aglaja Orjeni u. a. m. in der Oper wirkten. Als Herr Marks später vom Grafen Platen nach Dresden berufen wurde, hatte ich, Dank seiner Leitung, schon festen Fuß in Hannover gefaßt. Ich nahm dort zwölf Jahre lang eine schöne, glänzende Stellung ein; unser verehrter Chef Hans v. Bronsart und seine Gattin Ingeborg versammelten von Zeit zu Zeit hervorragende Künstler um sich, wir lernten unter anderen auch Wagner, Liszt, Bülow, Rubinstein, Saint Saëns und Wieniowski persönlich kennen.

Verschiedentlich wurden mir Engagements angeboten, so von Berlin, Hamburg (Pollini), Wien (Laube), auch von Dresden, als Frau Ellenreich fortging; ich fühlte mich aber in Hannover glücklich, auch hielt mich die Ruhe Braunschweigs, wo ich meine Eltern oft sehen konnte (mein Vater hatte wieder geheiratet) dort fest.

Ich hatte in Hannover durch die Güte des Intendanten viel Urlaub und benutzte denselben zu Gastspielen, ich habe an sehr vielen großen Theatern gastiert, in Hamburg (mit Charlotte Wolter in den Nibelungen, sie Kriemhild, ich Brunhild); Berlin, Hoftheater und Nationaltheater; Braunschweig, Hoftheater; Dresden, Hof- und Residenztheater, Frankfurt a. M., Leipzig, Königsberg, Bremen, Magdeburg u. a. Nach meiner Verheiratung verließ ich Hannover und siedelte nach Dresden über. Dr. August Forster berief mich für ein neunmonatliches Gastspiel nach Leipzig, später folgte ich auch seinem Rufe an das Deutsche Theater in Berlin, auch nahm ich noch Engagement zu Barnay an das Berliner Theater an, aber es hielt mich nicht, meine Familie weilte in Dresden, mich zog es hierher. Dankbar nahm

ich ein Anerbieten des Herrn Grafen Seebach an das hiesige Königliche Schauspielhaus an, und so bin ich hier gelandet.

Rosa Hildebrand v. d. Osten.

Uns bleibt noch hinzuzufügen, daß Frau Hildebrand neben Heldenmüttern wie Ute, Herzogin von Friedland, Czarin Marfa (alternierend mit Pauline Ulrich) u. a. m. auch im Konversationsstück noch wiederholt Salondamen übernimmt, und daß sie in allen ihren Rollen viel Geschmack, Schule, Bildung und Stylgefühl offenbart.

Eugen Huff.

Der vortreffliche Charakterkomiker Eugen Huff schreibt uns Folgendes über seine bisherige Künstlerlaufbahn:

„Ich bin — urkundlich nachweisbar — am 17. Oktober 1859 in Berlin geboren und als echtes Berliner Kind natürlich auch mit dem obligaten „Spreewasser“ getauft. Ich entstamme einer Kaufmannsfamilie und war als der jüngste meiner vier Brüder, die geachtete Kaufleute in Berlin sind, von meinen Eltern zum Studium bestimmt. Um dieses Ziel zu erreichen, besuchte ich das Collège royal français zu Berlin und sollte nach Absolvierung desselben zur alma mater meine Schritte lenken. Aber die Vorsehung hatte es anders mit mir beschlossen. Schon von den untersten Klassen des Gymnasiums an spulte in mir der Theaterteufel. Die Berliner Theater, deren häufiger Gast in den obersten Rängen ich wurde, und auch die Mimerei meiner Brüder in deren Dilettantenvereinen machten ihren Einfluß auf mich geltend. In meinem Innern stand es fest: aus dem Studieren wird nichts, du gehst zum Theater! — Die Gymnasialzeit ging vorüber, aber näher war ich meinem Ideal damit keineswegs gekommen, denn meinem Vater, einem ernsten und strengen, wenn auch gerechten Manne, diesen meinen Plan offenbaren, hieß, mir ein striktes Nein holen. Zum Studium keine Lust und mit dem Theater war's vorläufig auch nichts! O weh! — Es mußte ein anderer Beruf erwählt werden. Was lag nun näher als Kaufmann zu werden gleich den Brüdern? —

Ich trat also bei einer großen Berliner Firma als Lehrling ein und avancierte bereits nach kurzer Zeit zum französischen Korrespondenten derselben. Etwas kaufmännisches Blut rollte wohl in meinen Adern, doch hatte ich keine Freude daran. In der Mittagszeit, wo das Contor mir und dem alten Inventar von Contordienner überlassen war, flogen die Geschäftsbücher in das Pult, und es entstiegen demselben die Geister Schillers, Goethes und Lessings. Ich lernte, deklamirte und wurde von meinem treuergebenen „gebildeten“ Hausknechte, der mich in seiner Kunstbegeisterung als ein höheres Wesen zu betrachten schien, als Souffleur und — Schutzengel bei drohenden Gefahren der Überraschung unterstützt. Er war ein Original, ein baumlanger, dürrer Kerl von äußerster Gutmütigkeit, dem ich noch heute ein dankbares Andenken bewahre. Nach ungefähr einem halben Jahre trat ein Ereignis ein, dessen Folgen von einschneidender Bedeutung für meine Zukunft wurden. Ein Streit mit dem Chef der Firma veranlaßte mich, dieselbe Knall und Fall zu verlassen. Nunmehr gestand ich meinem Vater meinen Trieb, zum Theater zu gehen, ein. Heimlich hatte ich allerdings zuvor dramatischen Unterricht beim Hofschauspieler Hellmuth-Bräm genommen und mich so einigermaßen für die Bühne präpariert. Nach einer langen Moraltaxe ließ der Vater sich erweichen und überreichte mir einen Hundertmarkschein mit dem Bemerkten, daß ich auf fernere Zuschüsse nicht zu rechnen hätte! — So wenig ermutigend diese Worte für einen angehenden Thespisjünger auch klangen, so will ich nur beiläufig bemerken, daß sie mir eine Richtschnur fürs Leben wurden; ich habe meinen Vater trotz mancher Situation, wo Schmalhans Küchenmeister war, und die ich von Hause her nicht kannte, nie wieder um Unterstützung angeredet. — Und somit hatte meine kaufmännische Karriere ein frühzeitiges Ende gefunden! — — Arr! ein ander Bild! Mit dankerfühltem Herzen reiste ich nach Halle a. S. in mein erstes Engagement, wo f. B. (1880)

der selige Guntau, ein beliebter Direktor für Anfänger, das Szepter schwang. Unter seiner Regie mußte ich von der Pike auf dienen, Chor singen und — der reine Verwandlungskünstler — drei bis vier Rollen an einem Abende spielen. Mein erstes Debut war: Claude Marie, Ritter Chatillon und der Köhler in der Jungfrau von Orleans. Von dort ging ich ans Carolatheater nach Leipzig, dann nach Bremerhaven, wo ich bereits das jugendlich komische Fach vertrat. Drei Jahre war ich sodann in Breslau am Lobetheater und spielte darauf zum erstenmal in meiner Vaterstadt am seligen Königstädtischen Theater. Von Basel, Wildbad, Posen ging's nach Hannover ans Residenztheater, wo ich von dem Braunschweiger Hoftheaterintendanten Baron von Wangenheim als „alter Heinecke“ in der „Ehre“ gesehen wurde und eine Einladung zum Gastspiel erhielt. Nach Absolvierung desselben als „Weigelt“ (Mein Leopold), „Zmirn“ (Lumpazi) und „Pfeffermann“ (Unsere Frauen) wurde ich engagiert, verblieb dort vier Jahre und spielte mich in das charakterkomische Fach ein. Dann wurde ich an das Hoftheater nach Darmstadt berufen, ging später nach Chemnitz, wo mich bei einem Gastspiel meiner verehrten Kollegin Pauline Ulrich der Oberregisseur Theodor Lobe als „Diego“ in der „Braut von Messina“ „entdeckte!“ — Nachdem ich als „Pedeo“ in „Preziosa“ anno 1896 gastiert hatte, wurde mein Vertrag mit dem Königlichen Hoftheater perfekt und gestattete mir, meine Dienste diesem Kunst-institute zu weihen, dem ich vorläufig noch auf Jahre hinaus verpflichtet bin.

Dies alles Wissens- und Erwähnenswerte aus der Künstlerlaufbahn

Ihres sehr ergebenen

Dresden, Mai 1901.

Eugen Huff.

Theodor Leichert.

Als jugendlicher und schüchterner Liebhaber, sowie als Charakterliebhaber im Lustspiel ist Theodor Leichert ein schätzbares Mitglied des Hoftheaters.

Geboren am 12. Oktober 1856 in Danzig, wurde er in Breslau und Königsberg erzogen. Er sollte anfänglich studieren, aber durch den frühzeitig erfolgten Tod seines Vaters mußte er eine andere Karriere einschlagen und so wurde er bis zu seinem zwanzigsten Jahre Kaufmann. Die Liebe zur Kunst zeigte sich aber in ihm so mächtig, daß er die schauspielerische Laufbahn einschlug. Sein erstes Debüt war im Juli 1876 im Seebad Kolberg, wo er den Student Fritz Haberland in dem Schwank: „Großstädtisch“ mit Erfolg spielte. Kurze Zeit darauf gastierte er mit Davison und der Seebach. Im nächsten Winter war er in Hanau und dann in Altenburg für — jugendliche Helden engagiert. Der jetzige schüchterne Liebhaber spielte den Don Carlos und den Mortimer. Er war ferner engagiert in Halle, Breslau, Berlin, Nürnberg und Köln. Auf Hänselers Rat ließ er jedoch die Helden schießen und widmete sich von 1880 ab seinem jetzigen Fach: den Lustspiel-Liebhabern und Bonvivants, in welchen Rollen er stets gefiel. Er gastierte im Mai 1885 am hiesigen Hoftheater im „Neuen Stiftsarzt“, „Beilchenfresser“ (Referendar v. Feldt) und „Stiftungsfest“ (Hartwig) mit solchem Erfolge, daß er von September 1885 an auf drei Jahre engagiert wurde. Im Übrigen hat der genannte Künstler auch in der Tragödie gespielt; in „Hamlet“ den Horazio, im „Kaufmann von Venedig“ den Lorenzo zc.

Adolf Müller.

Herr Müller ist ein fleißiger und vielseitiger Schauspieler. Er spielt Charakterrollen, Intrigants, humoristische und ernste Väter, ältere Bonvivants und vieles andere noch. Am meisten rühmt man seine Greise, seien es nun plattdeutsche Schiffskapitäne oder Bischöfe und Eremiten des klassischen Dramas.

Am 9. August 1862 zu Hamburg geboren, entstammt Müller einer Arztesfamilie; nicht nur sein Vater, sondern auch zwei seiner Brüder sind in Hamburg Ärzte. Die Neigung zur Bühne trat schon in frühester Jugend bei ihm hervor, und schon während er noch die Schule besuchte, nahm er dramatischen Unterricht, um dann von den Bänken der Realschule auf die Bühne zu springen.

Adolf Müller erhielt seine schauspielerische Ausbildung bei L. A. Görner in Hamburg, und er trat unter Direktion Pollinis am Stadttheater in Altona zum erstenmal auf, am 19. Januar 1880; er spielte den Franz Moor in den „Mäubern“. Der günstige Eindruck, den der Künstler trotz seiner außerordentlichen Jugend machte, die den damaligen Kritiker des „Hamburger Fremdenblattes“, Dr. Arnold Weiße, ihm sogar den Schmerz anthun ließ, von einem talentvollen „Knaben“ zu reden, brachte ihm eine Anstellung an dasselbe Theater. Er hatte dieselbe in der Saison 1880/81

inne. Die nächsten Jahre führten Müller weiter in die Welt hinaus, damit er an mehreren Bühnen, wie Flensburg, Detmold (Fürstliches Theater), Basel, Wildbad seine Kraft erprobe, sein Talent weiter ausgestalte und die für jeden Künstler so nötige Bühnenroutine sich aneigne. Darauf finden wir Adolf Müller zwei Jahre — von 1886 bis 1888 — in Halle a. S., woselbst Direktor Staegemann von Leipzig auf ihn aufmerksam wurde und ihn für drei Jahre, und zwar von 1888 bis 1891 an das Stadttheater nach Leipzig verpflichtete. Von Leipzig entführte ihn Direktor Maurice vom Hamburger Thalia-theater, der ihn auch bis 1894 festzuhalten wußte. Seit dem 1. September letztgenannten Jahres gehört Herr Müller als geschätztes Mitglied dem Verbands des Dresdner Hoftheaters an, nachdem er im April ein erfolgreiches Gastspiel als Marinelli, Egge (Probepfeil) Stephy Girard und Rochefierier (Eine Partie Piquet) absolviert hatte.

Schon nach seinem ersten Auftreten als Gast am 9. April 1894 als Marinelli begrüßte die Kritik Herrn Müller als einen für die Dresdner Hofbühne zu erwartenden Gewinn, während er am 13. April als Baron Egge im „Probepfeil“ von Blumenthal einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Leonh. Pier schrieb über dieses Gastspiel im „Dresdner Anzeiger“: „Der Verlust, den wir durch die Übersiedelung des Herrn Adolf Klein nach Berlin erlitten haben, ist noch nicht verschmerzt. Seit gestern, seit dem Auftreten des Herrn Adolf Müller in der Rolle des Baron Egge besteht Aussicht, daß wir uns einigermaßen werden trösten können. Der Lustspiel-*Intriguant*, der lang vermißte, ist gefunden. Darüber kann nach der gestrigen Talentprobe des Hamburger Gastes kaum noch ein Zweifel bestehen.

Als erste Antrittsrolle spielte Herr Müller am 16. September 1894 den Major von Neuhofen in Paul Lindaus an diesem Tage zum ersten Male gegebenen einaktigen Lust-

spiel „Ungeratene Kinder“, ferner am 20. September bei der Erstaufführung des Schauspiels von Rudolf Presber, „Der Schatten“, den Medizinalrat Rathow.

Seitdem ist Herr Müller in zahllosen Rollen aufgetreten, auf die näher einzugehen sich nach dem im Eingange Gesagten erübrigen dürfte.

Paul Neumann.

Ein Charakterkomiker norddeutschen Gepräges, der sich aber dem Lustspielensemble unserer Hofbühne vortrefflich anpaßt, ist Paul Neumann, der eine gefeierte Stellung in Wiesbaden aufgegeben hat, um im Dresdner königlichen Schauspielhause zu wirken.

Paul Neumann wurde am 20. Januar 1858 zu Danzig als einziger Sohn des Korvettenkapitäns Peter Neumann geboren, dort besuchte er auch die Realschule und verlor leider sehr früh seinen Vater. Schon in seiner Jugend machte Paul Neumann verschiedene Seereisen, unter anderen auch nach London und Bordeaux. Wie so viele seiner berühmten Kollegen widmete auch er sich dem kaufmännischen Berufe und erhielt seine Ausbildung im Versicherungswesen, doch bald mußte er sich selbst versichern, daß die Lust zur Bühne alle anderen Pläne zu Schanden machte. Paul Neumann nahm ein erstes Engagement in Luzern an, dem fernere in Stuttgart, Innsbruck, Franzensbad, Linz, Wien (Ringtheater) folgten. Von Wien machte er ein Turnee durch Ungarn. Wieder nach Deutschland zurückgekehrt, ging er zunächst nach Stettin, und kam 1881 nach Wiesbaden, wo er erst jugendliche Liebhaber, dann Bonivants spielte; seit etwa sechs Jahren, und speziell nach Ewald Grobeckers Tode, hat er sich mit vielem Glück in das charakterkomische Fach gespielt. Am 14. April 1898 spielte Neumann vor dem Kaiser den Giesecke in „Im weißen Rössl“.

Zu seinen Wiesbadener Rollen gehörten: Iolani, Klapproth (Pension Schöller), Piepenbrinck, Orgon (Tartüffe), Zipfel (Solberg), Wulkow (Auf der Sonnenseite), Kommerzienrat Müller (Gebildete Menschen), Patriarch (Nathan), Lubomski, zuletzt noch Förster Niederacher (Jägerblut) und viele andere.

Mit Vorliebe hat der Künstler seine freie Zeit dem Rezitationsfach gewidmet, nicht minder den Dialektstudien; mit beiden hat er bedeutende Erfolge erzielt. Nicht nur die norddeutschen Dialekte, wie hamburgisch, plattdeutsch, ostpreußisch, sondern auch, und das ist eine große Schwierigkeit und Seltenheit für Norddeutsche, bayerisch, österreichisch, schwäbisch beherrscht er mit großer Sicherheit.

Uns liegen zahlreiche, den Künstler in jeder Weise ehrende Rezensionen über seine Rezitations- und Vortragsabende vor, ganz besonders schmeichelhaft ist eine solche von Wilhelm van den Bruck, datiert von Ems, den 2. November 1899. Leider gestattet der uns ohnehin knapp bemessene Raum nicht, diese Rezension im Wortlaut wiederzugeben; wir lesen darin, daß Neumanns Programm sich aus lauter Treffern zusammengesetzt hat, weiter von seinem gewüthvollen, ansprechenden Humor, und daß Neumann der gründlichste Kenner unserer humoristischen Litteratur sei.

Wir haben den hier mitgetheilten, zum Teil Wiesbadener Blättern entnommenen Angaben nur hinzuzufügen, daß Herr Neumann auch schriftstellerisch thätig ist, wie er denn überhaupt ein sehr intelligenter und gebildeter Schauspieler genannt werden darf.

Susanne von der Osten.

Am Schlusse der Spielzeit 1900—1901 wurde noch zweimal der „Hamlet“ gegeben und zwar mit einer neuen Ophelia. Es war dies eine siebzehnjährige Novize, die Tochter des bekannten früheren Hofschau Spielers von der Osten und der Frau Rosa von der Osten-Hildebrandt, deren Lebensskizze an einer anderen Stelle dieses Buches zu finden ist. Wir sahen eine schöne und innige Ophelia, vom Liebreiz der Unschuld verklärt, mit sprechenden Augen und erfreulichen Zeichen einer erblichen Begabung. Auf unsere Bitte um einen Beitrag für das Theaterbuch schrieb die junge Hofschauspielerin mit reizender Bescheidenheit, daß sie noch nicht würdig sei, neben den ersten Künstlern der Dresdner Bühne zu stehen, sie müsse sich dieses Verdienst erst erwerben. Indessen hatte Fräulein von der Osten die Güte, uns noch das Folgende mitzuteilen:

„ . . . So kann ich Ihnen nur sagen, daß ich in Dresden 1884 geboren bin, hier das Institut der Madame Dutel besuchte. In unserer Kindheit gingen meine Schwestern und ich selten in das königliche Theater. Erst als meine Mutter hier engagiert wurde, und wir durch die Güte des Herrn Grafen Seebach freien Eintritt in die königlichen Theater hatten, wurde der Wunsch in mir rege, auch Künstlerin zu werden.

Vor einem Jahre ungefähr fing meine Mutter an, Vorstudien mit mir zu machen und im Januar d. J. durfte

ich im königlichen Schauspielhause vor dem Herrn Grafen Seebach, Herrn Hofrat Meyer und den Herren Oberregisseuren Lewinger und Erdmann vortreten.

Soll ich Ihnen noch von meiner Angst erzählen, die mich befiel, als ich zum erstenmal auf der hell erleuchteten Bühne stand, oder von meiner Freude, als ich meinen Kontrakt vom Herrn Grafen unterschrieben erhielt? Wie Sie wissen, ist mein erstes Auftreten als Ophelia in „Hamlet“, dank der Mühe, die Herr Oberregisseur Lewinger sich mit mir gegeben, gut abgelaufen und von der Presse wohlwollend beurteilt worden.

Nun aber heißt es fleißig sein!

Hochachtungsvollst

Susanne von der Osten.“

Wir glauben durch die Wiedergabe dieser anmutig mädchenhaften Zeilen das Wesen der jungen Künstlerin am besten gezeichnet zu haben und werden uns hüten, dem zarten Bildchen noch einen Strich hinzuzufügen.

Alice Politz.

Wo sanfte, leidende Weiblichkeit zur Darstellung gebracht werden soll, da ist Fräulein Politz an ihrem Plage. Sie verfügt über eine immanente Poesie, der sich kein Betrachter, kein Zuschauer, kein Hörer entziehen kann. Ihre Stimme schon plaidiert für sie und spricht von Seelenweh und rührendem Dulden. Alice Politz ist die Schauspielerin der Lyrik.

Fräulein Politz hat die Vorhersagung der gefeierten Marie Wilt wahr gemacht, der sie einst in Hallstadt ein Gedicht hersagte, bei Gelegenheit eines Ausfluges von Ischl aus, wo Alice damals mit ihren Eltern im Bade weilte: „Sie wird einmal eine große Schauspielerin werden.“ Das Wort blieb im Herzen des Mädchens haften und zeigte ihm die Bühne als die Erfüllung seiner Träume. Aber da gab es Kämpfe mit den Verwandten und in erster Linie mit dem Vater, der sich nicht damit befreunden wollte, seine Tochter auf dem gefährlichen Boden des Theaters zu sehen.

Mit vieler Mühe setzte Alice Politz es endlich mit Hilfe der Mutter, die erklärt hatte, daß sie ihr Kind an alle Orte ihres Engagements begleiten werde, durch, daß sie die Wiener Schauspielschule besuchen durfte, in welche sie denn auch am 1. September 1884 eintrat. Und ein begnadetes Talent fand auch der Direktor Hofrat von Weilen in ihr, nachdem sie die Aufnahmeprüfung beendet hatte. Zwei

Jahre lang gab sich Alice Politz unter Weilen und Emil Bürde dem Studium hin, aber schon ein halbes Jahr vor ihrem Abgange hatte sie bei einer öffentlichen Schüler- vorstellung die Aufmerksamkeit August Försters erregt, der sie auch schon damals für das Deutsche Theater in Berlin engagierte. Sofort nach dem Verlassen des Konservatoriums, wobei sie sich übrigens gelegentlich des Konkurses den ersten Preis holte, trat Alice Politz am 1. September 1886 in Berlin zum erstenmale auf und zwar als Prinzessin Wilhelmine in „Zopf und Schwert“.

Nicht lange darnach sehen wir die junge Künstlerin als Gast in Leipzig am Stadttheater und zwar als Gräfin Rutland im „Effer“, sowie als Klärchen im „Egmont“ unbestrittene Erfolge erringen. Was den Leipzigern an ihr besonders gefiel, war, daß sie an die noch immer unvergessene Josefine Wessely erinnerte, ein Vergleich, der auch andermwärts von Publikum und Kritik ausgesprochen worden ist.

Wie Leipzig schon so oft als eine Vorstufe für Dresden gegolten hat, so suchte man auch dort wieder Ersatz für den in Dresden frei gewordenen Posten der jugendlichen Liebhaberin und Heldin. Man fand ihn in Alice Politz, und man hat die Künstlerin bisher hier festgehalten. Am 21., 23. und 25. Januar 1889 gastierte Fräulein Politz in Dresden, und zwar am ersten Abend als Julie, am zweiten als Luise Müllerin und am dritten als Gräfin Rutland im „Effer“.

Seit dem 1. April desselben Jahres gehört Alice Politz dem Hoftheater-Verbande an. Ihre Antrittsrolle war am 8. April das Klärchen in „Egmont“, dem dann Gretchen, Ophelia, Preciosa, Isabel (Nichter von Salamea), Helene im „Ring“ zur 100 jährigen Körnerfeier, die Jungfrau von Orleans, Braut von Messina, Amalia (Räuber), Eboli und Königin im „Carlos“, Judith (Uriel Acosta), die Prinzessin im „Torquato Tasso“ und viele andere erste Rollen folgten. Ihr ungekünsteltes Spiel und ihre sympathische Persönlich-

keit haben der jungen Künstlerin in Dresden zahllose Freunde gewonnen. Das zeigte sich auch am Abend des 14. Januar 1892, als sie nach langer und schwerer Krankheit die Bühne zum erstenmale wieder betrat. Sie nennt jenen Abend in einem Briefe einen der glücklichsten Abende in ihrer theatralischen Karriere. Sie spielte die Ophelia, und das Publikum bereitete ihr einen überaus herzlichen Empfang, überschüttete sie mit Beifall, Blumen und Kränzen. „Immer werde ich mich,“ schreibt sie weiter, „dankerfüllten Herzens an jenen schönen Abend erinnern.“

Bald konnte Kirchbach über ihr Gretchen im „Faust“ schreiben, daß man mit Überraschung wahrnahm, wie Fräulein Politz seit ihren früheren Gretchen-Darstellungen mit außerordentlicher Illusionskraft in ihre Rolle hineingewachsen ist. „In den Scenen der erwachenden Sinnlichkeit und Sehnsucht kam ein Hauch der innersten Brustwärme in diese Darstellung, welche doch zugleich die Naivität des Gretchen-Charakters zu wahren wußte, daß man voll in den Bannkreis dieses Spiels gezogen wurde. Auch in der Muttergotteszene und zuletzt in der Wahnsinnszene zeigte Fräulein Politz einen überraschenden Reichtum von Ausprägungen des Affekts.“

Einen besonders großen Erfolg erntete Fräulein Politz in dem Bühnen-Märchenspiel von Richard Voß „Die blonde Kathrein“, das in Dresden am 2. Februar 1895 seine erste Aufführung erlebte; die poetische Erscheinung und Darstellung der Künstlerin kam zu vollendeter Geltung. Ludwig Hartmann rühmt ihren klassisch-vornehmen Stil und den Zauber rhetorischer Schlichtheit, während er in ihr als Sklavin Palmire im Goethe'schen „Mahomet“ das vollendete Bild weiblicher Anmut sah, voll Gefühl und Poesie, deren Sprechen verklärt wie Musik berührte.

Seitdem hat Fräulein Politz noch als Esther, als Melisande, als Sobeïde die schönsten Erfolge erzielt. Denn diese Rollen entsprechen aufs Glücklichsste dem, was ich am

Gingang dieses Kapitels als eigentlichstes Wesen der Künstlerin bezeichnet habe. Endlich sei noch ihrer Nora gedacht, die sie auf Gastspielen verkörpert hat. Ihre Kollegen rühmen diese Leistung ganz besonders; und wir können uns wohl denken, daß jene Eigenschaften des Fräuleins Politz, die unsere Kritik an ihr bewundert, die Nora sympathischer und poetischer erscheinen lassen, als sie uns z. B. in der spröden, unfreundlichen, verärgerten Darstellung einer Sorma erscheint.

Maxime René.

Maxime Ottowa René wurde am 2. September 1873 als Sohn eines Militärs in Brünn geboren. Schon des Knaben sehnlichster Wunsch war es, Schauspieler werden zu dürfen; aber er war zum Soldaten bestimmt. Im Frühjahr 1889 besuchte er Verwandte seines Vaters in Schlesien. Damit war ihm die Gelegenheit geboten, aus dem väterlichen Hause zu kommen und seine glühendsten Wünsche zu verwirklichen. Er fand in einem schlesischen Städtchen eine reisende Theatergesellschaft, bot sich dem Direktor an, am 7. Mai 1889 stand er zum erstenmale als Steffens in der Posse „Ein Böhme in Amerika“ auf den heiß ersehnten Brettern und wurde hierauf als jugendlicher Liebhaber engagiert. Beinahe zwei Jahre führte er nun das Leben eines wandernden Komödianten.

Inzwischen hatten sich seine Eltern mit dem Gedanken, einen Schauspieler zum Sohne zu haben, wenn auch noch nicht ausgesöhnt, so doch vertraut gemacht. Nun ging's nach Wien, ein halbes Jahr dramatischer Unterricht bei Heiter, dem Regisseur des Volkstheaters, als jugendlicher Liebhaber und Bonvoiant wirkte er hierauf am Fürst-, später Jantschtheater in Wien, an den Theatern in Meran, Innsbruck, Konstanz, Budweis, Warburg, Laibach, Hannover, Baden, Salzburg, Brünn. Im Frühjahr 1897 gastierte er auf Wunsch der Königin von Rumänien (Carmen Sylva) im Hof- und Nationaltheater zu Bukarest

in „Ultranda“, „Meister Manole“ und „Mariana“ von Carmen Sylva und „Pflicht“ von Brede, wurde von beiden Majestäten mit allerhöchsten Auszeichnungen bedacht, gastierte später im Verein mit dem königlich bayerischen Hofschauspieler H. Neuert und mit der k. und k. Hofburgschauspielerin Fräulein Schönchen in Berlin; von 1897 auf 1898 war er am königlichen Theater am Gärtnerplatz in München, wurde von dort durch Hofrat Dr. Meyer an das Hoftheater in Dresden gezogen, wo er am 13. September 1898 als von Reif in „Krieg im Frieden“ mit Erfolg debütierte.

Maxime René ist ein geistvoller, gewandter und sympathischer Künstler. Seine jungen Lebemannern sind keine Witzblattkarikaturen, sondern wirkliche Menschen; auch als Naturbursche und Liebhaber im Dialektstück hat René sich ausgezeichnet, und er bewährt sich überhaupt als ein ungemein verwendbares und intelligentes Glied unseres Hoftheater-Ensembles.

Clara Salbach.

Clara Salbach ist die Künstlerin der edlen Weichheit und der großen Linie. Was unsere Klassiker unter schöner Weiblichkeit verstanden, das weiß uns Frau Salbach nahe zu bringen. Ihre Schiller-Heroinnen z. B. kommen stets völlig „schillerisch“ heraus. Ganz ähnlich urteilte Wolfgang Kirchbach, dessen Ausführungen in „Für alle Welt“ ich hier folgen lasse:

„Clara Salbach, die jüngere Heroine des Dresdner Königlichen Hoffchauspiels, ist zur Zeit wohl unter allen deutschen Darstellerinnen die poesievollste und an zarter Anmut reichste. Anspruchsvoller, routinierter ist wohl manche, aber kaum eine besitzt diese lautere Keuschheit alles künstlerischen Vollbringens. Diejenigen Gebilde, welche Clara Salbach zu ihren hervorragenden Rollen zählt, sind wie von einem Aether der zartesten Poesie umwoben. Wer ihre Imogen in Shakespeares „Cymbeline“ gesehen hat, ihre Hero in Grillparzers Liebestragödie, der wird diese Bezeichnungen nicht für übertrieben halten. Die feinste Seelenmalerei zeichnet ihre Gestaltungen aus; der Instinkt der Psychologie ist ihr in ganz hervorragendem Maße gegeben. Sie ist besonders ausgezeichnet als Schillerdarstellerin. Sie versteht es, den nicht immer glücklichen weiblichen Zeichnungen dieses großen Dichters ein Gepräge seelenkundiger Frauenkenntnis zu verleihen, daß man oft glaubt, eine solche Schiller'sche Thekla oder Amalia sei durch einen

Meister der Frauenkenntnis wie Goethe retouchiert. Clara Salbach ist eine ebenso feingestimmte Darstellerin der Königin in „Don Carlos“, wie sie noch jüngst alle Welt überraschte durch ihre geistreiche und hinreißende Verkörperung der Eboli. Die große Schule des Sprechens ist ihr eigen; von Jahr zu Jahr ist ihre Kunst in dieser Hinsicht gewachsen; sie weiß das Wort im klassischen Sinne zu prägen. Aber niemals sieht man sie in den Rollen, die ihrer Individualität entsprechen, deklamieren. Beseelt und mit besonderer Individualisierung fließt jedes Wort von ihren Lippen. Den Vers hört sie stets auf sein charakteristisches Gepräge an und sie weiß in hervorragendem Maße die Gemütsmalerei, die ein echter Dramatiker in die Cäsuren und Hebungen seiner Verse legt, herauszuspielen und die Lautmimet der Rhythmen mit der Mimet der natürlichen Gebärde und eines künstlerischen Realismus in Einklang zu bringen. Es ist das besonders anerkennenswert, denn an manchem anderen Theater kennt man kaum noch diese Kunst; dort deklamiert man ganz akademisch. Clara Salbach verfügt über die zartesten Herzensteine, wie sie der neckischsten Anmut und des frischesten Humors fähig ist; sie vermag aber auch ein erstaunliches Register furioser Leidenschaft aufzuschließen und hinzureißen durch die Gewalt ihres Affektes. So erinnert sie in vielem an Marie Bayer in ihrer Jugend. Die Reinheit und Lauterkeit ihrer ganzen künstlerischen Erscheinung verklärt jede ihrer Rollen mit dem Zauber der Poesie.“

An Gastspielen sind aus Clara Salbachs Bühnenlaufbahn vornehmlich zu erwähnen: die in Magdeburg, Königsberg, Gera, Weiningen, Halle &c. Vom Herzog von Weiningen wurde sie übrigens gelegentlich eines Gastspiels mit der Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.

Clara Salbach ist in Berlin geboren. Schon als Frequentantin der höheren Töchterschule spielte sie, wie wir dem „Dr. Theat.-Anz.“ entnehmen, mit ihren Schulfreundinnen, zu welchen auch Adele Sandrock zählte, am Theater

aus reiner Kunstbegeisterung; hatte sie doch keine Geringere zur Ausbildung, als die unvergeßliche Minona Trieb-Blumauer, welche nur das hochbegabte Talent, keinesfalls aber den persönlichen Stand in Betracht gezogen.

Am 1. Juli werden es elf Jahre sein, seitdem Clara Salbach dem Verbande des königlichen Schauspielhauses angehört; sie kam zu damaliger Zeit aus Leipzig, woselbst sie am dortigen Stadttheater unter Staegemanns Direktion — wie sie selbst sagt — eine fast überreiche Wirkksamkeit fand, welche ihr aber künstlerisch ungewöhnlich förderlich war.

Von den Rollen, die sie in letzterer Zeit hier geschaffen, seien besonders die Königin in Sudermanns „Reiherfedern“ und die Rhodope in „Gyges und sein Ring“ genannt. In beiden Verkörperungen war Clara Salbach die Poesie selbst. Als moderne Rollenschöpfungen der Künstlerin nennen wir noch die Irene in Ibsens „Wenn wir Toten erwachen“ und die Clara Sang in Björnsous „Über unsere Kraft“.



Alice Politz

Maxime René
Clara Salbach

Anna S
Susanne v



na Schendler
de v. d. Osten

Paul Neumann
Theodor Leichert

Adolf Müller

Anna Schendler.

Als vierjähriges Mädchen spielte sie die Infantin Clara Eugenia in „Don Carlos“ und erwarb sich Anerkennung sowohl seitens der Direktion wie ihrer Zukunftskollegen. Es war dies in ihrer Vaterstadt Danzig. Seit damals wirkte sie in allen vorkommenden Kinderrollen mit. Sie spielte mit Devrient zusammen im Tell, und der Künstler mußte seinen fünfmaligen Hervorruf mit der „kleinen“ Anna teilen. Sie war in Leipzig unter Friedrich Haase und in Berlin am Wallner-Theater unter Lebruns Direktion thätig. Der verstorbene Regisseur Meister wohnte dort ihrem Debüt bei und engagierte sie sofort für das Hoftheater. Sie trat ihre Stellung nach Ablauf ihres Berliner Kontraktes mit vielem Glück an. Doch löste sie nach dreiviertel Jahren ihren hiesigen Kontrakt, was recht empfindlich berührte, da sie mit Fräulein Zipsler eine Stütze ihres Fach-Repertoires war, und ging nach Wien als Vertreterin des Fräuleins Schratt ans Stadttheater. Dann war Anna Schendler an den Hoftheatern in Karlsruhe und Kassel und einigen Stadttheatern thätig und kam im Mai 1886 infolge der liebenswürdigen Aufforderung des Herrn Oberregisseurs Marks hierher zurück.

Die Künstlerin ist seit lange nun hier wieder thätig, wenn auch nicht allein in dem Fach, das sie vormals vertrat, dem der Schauspielsoubretten; sie ist sozusagen „ein

Mädchen für alles“, gern wird sie jedoch stets vom Publikum gesehen. Der Posse ist freilich am hiesigen Hoftheater nur ein sehr spärlicher Spielraum gegönnt und so kann natürlich die lustige und flotte Ader Fräulein Schendlers nur selten zum Vorschein kommen. Plattdeutsche Dienstmädchen gelingen Fräulein Schendler besonders gut; doch weiß sie auch Hofdamen mit gebührendem Anstande zu geben.

Julie Serda.

Fräulein Serda wurde auf Grund eines einmaligen Gastspiels als Kautendelein auf zehn Jahre für unser Hoftheater engagiert. Nachdem ihre Zeit am Königsberger Stadttheater abgelaufen war, trat sie im September 1899 in den Verband unserer Hofbühne.

„Den vollsten Kranz“, so schrieb ich bald darauf nach einer Aufführung des „Meineidbauers“, „verdient Fräulein Serda, deren Broni eine Leistung ersten Ranges genannt zu werden verdient. Ihre Anklage des Mathies, ferner in der berühmten Hauptszene des zweiten Aktes — eine jener Szenen, wo wieder einmal aus Anzengrubers Zügen die Shakespeare-Augen uns anblicken — war ein Meisterstück an Wahrheit, Leidenschaft, Natur. Nein, so etwas sieht man bei den „Schlierseern“ schließlich doch nicht! Die Mundart wird von Fräulein Serda, bis auf schwache Bühnendeutsch-Anklänge, mit Sicherheit beherrscht.“

Im Gegensatz zu Frau Basté, der verkörperten Liebenswürdigkeit, eignet sich Fräulein Serda mehr für herbe, spröde Frauencharaktere. Die beiden Künstlerinnen sind so grundverschieden, daß von einer eigentlichen Konkurrenz zwischen ihnen niemals die Rede sein kann. Fräulein Serda wird noch manches hinzulernen, das erwarten wir von der Intelligenz dieser Schauspielerin. Zwischen einer Desdemona und einer Broni giebt es viele Rollen, die Fräulein Serda mit Glück spielen kann. Schon jetzt hat sie sich mit ihrer herben Note dem Ensemble recht gut anzupassen verstanden.

Julie Serda ist, wie wir dem „Dr. Th.-Anz.“ entnehmen, als Tochter eines österreichischen Offiziers in Wien geboren und genoß eine vielseitige, aber etwas strenge Erziehung. Frühzeitig regte sich in ihr der mächtige, unbezwingbare Drang, „Künstlerin“ zu werden, ein Verlangen, welchem die Eltern, die ein Vorurteil gegen den theatralischen Beruf hatten, nicht stattgeben wollten. Da alle gütlichen Vorstellungen fruchtlos waren, Julie Serda von dem mit eisernem Willen gefaßten Vorsatze, Sängerin oder Schauspielerin zu werden, abzubringen, so wurde die widerspenstige Theaterschwärmerin in ein Kloster geschickt. Als aber die Stunde ihrer Erlösung aus der Verbannung schlug, war auch ihr Schicksal besiegelt. Mit einer klangvollen Mezzosopran-Stimme begabt, wollte sich Fräulein Serda ursprünglich der Gesangslaufbahn widmen, sie erhielt auch dreiviertel Jahre lang Gesangsunterricht von Pauline Lucca, in deren Hause auch Friedrich Mitterwurzer auf die Kunstnovize aufmerksam wurde. Sie kam an das Wiener Konservatorium und wurde so Schauspielerin.

Ludwig Stahl.

Vornehmheit — ich mag das Wort schon gar nicht mehr in den Mund nehmen. Es ist auch gar zu verbraucht und mißbraucht . . . Jedem mit dekadenter Verträumtheit posierenden Dichterknaben, jedem mittelmäßigen Wander-Mimen, der über einen leidlichen Schneider verfügt, wird heutzutage diese abgegriffene, schon fast wertlose Münze an den Kopf geworfen. Und doch ist wirkliche Vornehmheit schon in der Litteratur etwas sehr Seltenes; noch seltener ist sie auf der Bühne — fast so selten wie im Leben!

Als das Burgtheater zu Wien noch die weltberühmte deutsche Nationalbühne war, da glänzte unter ihren größten Sternen einer, dem man dies überaus Seltene, echte, natürliche Vornehmheit, ganz besonders nachrühmte: Fichtner. Der Anpassungsfähigkeit Sonnenthals gelang es, das Erbe Fichtners anzutreten und auf jüngere Kollegen zu übertragen, deren Natur solch köstlichen Erbes würdig war. Witterwurzler weilt nicht mehr unter uns; aber ein Künstler ist kürzlich nach Dresden gekommen, der, theatralisch gesprochen, von Fichtner abstammt: Ludwig Stahl.

In Ludwig Stahl besitzt also Dresden dieses Kostbare, fast Einzige: ein Stück jener echten, alten Burgtheater-Vornehmheit, einen modernen Vertreter jener schier verlorenen, eigentümlich reifen Bühnenkultur.

Seine langjährige Berliner Thätigkeit hat dem Künstler immerhin auch ein Gepräge aufgedrückt, so daß wir ihn

einmal einen norddeutschen Bonvivant nennen durften. Aber beides könnte zu Mißverständnissen führen, der „Bonvivant“ so gut wie das Wort „norddeutsch“. Stahl ist ein geborener Süddeutscher; er hat lange in Wien gewirkt, bevor er nach Berlin kam. Und die „Bonvivant“-Rollen füllen eigentlich nur einen Teil seines Faches aus. Seine Vielseitigkeit erinnert beinahe an die Ritterswurzler. Die Berliner rühmen seinen Helmer in „Nora“, wie auch seinen Mephisto; und daraus kann man wohl ersehen, daß Stahl eher den Namen eines glänzenden Charakterdarstellers als eines sogenannten Bonvivants verdient.

Leider war man hier noch nicht in der Lage, den Künstler in solchen Rollen zu bewundern, die nicht nur seine echte Vornehmheit, sondern auch seine hohe darstellerische Intelligenz bezeugen. Vielleicht bringt die Zukunft hierin eine erfreuliche Änderung.

Über seinen *Myos* im „Freund der Frauen“ schrieb ich im Jahre 1899 kurze Zeit nach Stahls erstem hiesigen Auftreten: „Immer mehr steigt dieser Künstler in der Achtung der Kritik, und auch das anfangs so spröde Publikum wird er bald ganz für sich gewonnen haben. Die kristallene Klarheit seines Spieles, die wohlthuende Sicherheit, mit der seine Weltmänner sich geben, diese seltenen und vortrefflichen Eigenschaften eines „Salontelden“ weisen ihm eine hohe Stellung unter seinen Fachkollegen an und machen ihn zu einer Zierde unseres Dresdner Hoftheaters.“ Über eine seiner glänzenden Kostümrollenschöpfungen, den *Diego* in F. Adlers dem Calderon nachgedichteten Lustspiel „Zwei Eisen im Feuer“ schrieb ich unter anderem: „Der *Diego* des Herrn Stahl war eine herrliche Leistung. Nicht genug daran, daß der Künstler durch eine wahrhaft blendende Erscheinung und ein sehr vornehmes Spiel die Nichtswürdigkeit des Helden mit Erfolg verdeckte; auch seine Behandlung des Verses ist geradezu musterhaft zu nennen. Mit Frau Basté zusammen errang Herr Stahl den Haupttriumph des Abends.“

Von den Rollen, die der Künstler bereits in Dresden gespielt hat, nenne ich nur noch den Gatten in Fuldas „Zwillingschwester“, den Hanns Frei in Otto Ludwigs Lustspiel, den Flemming in D. Ernsts „Flachsmann als Erzieher“. Was unser geistvoller Stahl aus einer nichtigen Rolle machen kann, das sieht man an folgendem Beispiel: Stahl hatte in der „Berühmten Frau“ den Grafen Béla Palmay zu spielen, der natürlich ebensowenig ein Kavalier ist, wie die übrigen Grafen und Barone, die in solchen Komödien ihr Wesen treiben. Herrn Stahl gelang es, diesen Rauz liebenswürdig, ja sympathisch zu machen und ihm etwas von seiner eigenen diskreten Bornehmheit zu verleihen. Am meisten interessierte mich die Behandlung des „Dialektes“ — richtiger, das ungarisch gefärbte Deutsch. Auf vielen deutschen Bühnen mimt man jeden Ungarn, sei er nun Graf, Schweinezüchter oder Zigeuner, im gleichen, breiten Mikošch-Tone. Die Sprachbehandlung des Herrn Stahl aber war musterhaft. In der Erklärungs-scene, wo der ungarische Graf ein sentimentales Gedicht zu sprechen hat, verstand er es, das Lächerliche des fremden Accentus aufzuheben und doch die richtige Sprachfärbung beizubehalten.

Pauline Ulrich.

Pauline Ulrich ist eine von Deutschlands vornehmsten Theatergrößen — eine Sprechkünstlerin allerersten Ranges, eine Wortgewaltige, die es verstand, den ihr angeborenen und auch anezogenen „großen Stil“ modernen Anforderungen anzupassen. Aus der Zeit jenes Stils unserer Schauspielkunst hat Pauline Ulrich die grandioseren Züge herübergerettet, ohne den hohlen Pomp und die singende Phrase mit in die neue Zeit zu schleppen. Darin liegt wohl der Schwerpunkt ihrer künstlerischen und theatergeschichtlichen Bedeutung.

Pauline Ulrich ist ein Berliner Kind. Sie ist 1840 als Tochter des Kammermusikus Ulrich, der im Orchester der königlichen Oper thätig war, geboren. Ihre Eltern wollten sie nicht „zum Theater“ lassen, aber Auguste Stelinger, die geniale Berliner Tragödin, überzeugte die Ulrichs von dem Talente ihres Kindes und entschloß sich sogar, Pauline selbst in die Lehre zu nehmen.

Während ihrer Studienzeit spielte Pauline viel auf Liebhabertheatern. Dann half sie im Schauspielhause aus; endlich erhielt sie ein Engagement nach Stettin, bald darauf nach Hannover, wo sie das ihr eigentlich nicht zusagende Fach einer Naiven, dann das einer sentimentalen Liebhaberin auszufüllen genötigt war. Das Verdienst, die Künstlerin nach Dresden geführt zu haben, gebührt der Fried-Blumauer. Als Marie Bayer-Türk, die beste deutsche Sappho, das

Fach der Heroinen aufgab, wurde auf die Empfehlung der Blumauer hin die junge Ulrich nach Dresden engagiert.

Damals schon rang Pauline Ulrich nach Wahrheit und Klarheit in der Darstellung des Tragischen, sie hatte damals schon die Abneigung gegen Bombast und Schwulst, die es ihr später möglich machte, innerhalb ihrer Befähigung modern zu werden. Die Sontag und Davison übten einen starken Einfluß auf die Methode der jungen Kollegin. Sie stieg immer höher, bis sie endlich unter dem Intendanten Grafen Platen zur lebenslänglichen Mitgliedschaft der Dresdner Hofbühne gelangte. Im Jahre 1884 feierte sie als „Donna Diana“, die ihre Antrittsrolle in Dresden gewesen war, das 25 jährige Jubiläum ihrer Wirksamkeit in der sächsischen Residenz.

Pauline Ulrich hat fast alles gespielt, was der klassische und der moderne Spielplan einer genialen Menschen-Darstellerin im Verlaufe eines arbeitsvollen Theaterlebens bieten kann. Zu ihren Glanzrollen zählen Sappho, Orsina, Iphigenia, Messalina, Lady Macbeth, Elisabeth; in der letzten Zeit hat die große Künstlerin in Sudermanns neuen Dramen die Herodias und die Begräbnisfrau geschaffen.

Ein Vergleich Pauline Ulrichs mit ihrer berühmten Zeitgenossin Charlotte Wolter ist öfters angestellt worden und es hat nicht an Stimmen gefehlt, die der Dresdner Künstlerin den Vorzug gaben. In Berlin hat die Ulrich ihrer Wiener Kollegin einmal die Messalina „nachgespielt“, und die Presse kam zu dem Urteil: „Ihr treibt ein gleich dämonisch Spiel.“ Theodor Fontane schrieb bei Gelegenheit eines anderen Berliner Gastspiels der Ulrich: „Seit ich von der Histori die Elisabeth sah, habe ich auf dem Gebiete der Tragödie nichts gesehen, was an die Pompadour der Pauline Ulrich heranreichte“.

Von äußeren Zeichen der Anerkennung, die Pauline Ulrich zu teil geworden, seien nur einige erwähnt. An Orden erhielt sie: von Sachsen die Medaille für Kunst und

Wissenschaft, sowie das Erinnerungszeichen von 1870/71; von Bayern die Ludwigsmedaille; vom Großherzog von Oldenburg die Medaille für Kunst und Wissenschaft, sowie Dekorationen von Altenburg, Meiningen und Coburg.

Aus der Fülle interessanter Briefe namhafter Persönlichkeiten an Pauline Ulrich sei hier ein Brief Gustav Freytags (gelegentlich eines Aufenthaltes in Wachwitz) mitgeteilt. Man ersieht aus demselben, wie sehr der Dichter der „Journalisten“ von der Leistung der Künstlerin entzückt war.

„Wachwitz, 28. September 1885.

Gnädiges Fräulein!

Lassen Sie sich zuerst meine Freude darüber ausdrücken, daß mir vergönnt war, Sie nach Jahren wieder in einem meiner Stücke auf der Dresdner Bühne zu begrüßen, auch meinen Dank für Wohlgelungenes und Schönes Ihrer Erfindung und Darstellung. Am liebenswertigsten war die Scene des Bekenntnisses (2, 1). Die erste Begegnung mit Volz wurde Ihnen leider dadurch verdorben, daß sie im Theatergrunde abgespielt wurde. Es ist eine Hauptscene, deren kleine Nuancen vollständig verloren gingen.

Im ganzen scheidet ich mit einem lebhaften Eindruck von der Energie Ihres Talents, welches seit dem Jahre der Fabier bis jetzt in einem Repertoire von seltener Reichhaltigkeit Hunderttausenden Genuß und Erhebung bereitet hat.

Möge Ihnen noch lange die Freude am Schaffen und die Kraft dauern, mir Ihr freundlicher Anteil erhalten bleiben.

Ihr herzlich ergebener

Freytag.“

Im Jahre 1899 hat die berühmte Künstlerin das 40jährige Jubiläum ihrer Mitgliedschaft an der Dresdner

Hofbühne gefeiert. Sie gab eine ihrer Glanzrollen, die Herzogin von Marlborough im „Glas Wasser“. Der seit-her verstorbene Karl Sontag spielte den Bolingbroke. Man kann sich denken, daß es an herzlichen Ovationen für Pauline Ulrich und ihren Partner nicht fehlte. Seitdem hat sich die Künstlerin, die überhaupt selten mehr auftritt, auf das Fach der vornehmen Mütter im Konversationsstück und dasjenige der Heldenmütter beschränkt. Die Dresdner bejubeln jedesmal ihr Erscheinen.

Paul Wiecke.

Wenn es einen Künstler giebt, der in der Welt des Theaters, dieses so bedenklich an der Grenze der rohen Stofflichkeit liegenden Gebiets, stets das unbefleckte Panier einer reinen, großen und wahren Kunst aufrecht gehalten, so heißt dieser Künstler Paul Wiecke. Neidlos geben seine Mitkünstler das heute zu, und die Dresdner verehren und lieben ihn; nicht wie man bühnenstampfende Virtuosen und hysterische Virtuossinnen anbetet, oder solche Meister der Pose, denen überhitzte Jungfrauen zuweilen die Pferde ausspannen, sondern wie man jene liebt, die uns sehr viel Gutes und Großes gegeben haben; die ihr kostbares Herzblut und ihre beste Geisteskraft daran setzen, uns das Leben schöner, tiefer und bedeutungsvoller zu machen. Tausenden hat Wiecke die Botschaft gebracht, daß die Kunst eine Erlöserin vom Leide, eine Erzieherin zu hohen Menschheitszielen sein kann.

Über Wiecke müßte man eigentlich ein Buch schreiben. Es ist nicht möglich, es auf ein paar Seiten zu sagen, wie dieser Künstler als Darsteller jede Rolle, so oft er sie auch spiele, aufs Neue lebt; wie er als Rezitator und idealer Meister des Vortrags für alles, was er als gut und schön erkennt, mit der Offenheit des Adelsmenschen eintritt, mit der Begeisterung des Helden kämpft.

Ein so tief empfindender Künstler wie Paul Wiecke behandelt seine Gestalten nie als ein völlig Fertiges, bei jeder Verkörperung derselben lebt er sie, wie gesagt, noch einmal durch und was nahezu vollkommen schien, überrascht

uns plötzlich durch neue und wunderbare Lichter. Man denke nur an seinen Tasso! Der ist übrigens nicht nur den Dresdnern lieb und teuer; in den Weimarer Goethetagen durfte ein aus allen Gauen Deutschlands zusammengeströmtes Publikum diesen großen Wurf bejubeln. Bei der hiesigen Goethefeier schien ein herberer, ich möchte sagen männlicherer Ton durch diesen Tasso zu klingen; es war, als ob unter dem feinen Schleier der Melancholie das Dichterprofil Torquatos sich diesmal energischer, eherner abzeichne. Gewiß war es die festliche Stimmung, die den Künstler drängte, durch stärkere Betonung des Ewigmännlichen in Tasso den ideellen Sieg der künstlerischen Individualität zu feiern.

Dann sein Hamlet! So viel scheint mir gewiß, daß Wiecke die müßige Frage, ob Hamlet Wahnsinn heuchelt oder in der That wahnsinnig ist, ganz bei Seite schiebt. Sein Hamlet ist von Anfang an ein Sensitiver, der unaussprechlich leidet, auf dessen Nerven die Last der Umgebung und der Verhältnisse wunddrückend ruht. Seit der Geistererscheinung ist er zwar nicht wahnsinnig, wohl aber zeitweilig verrückt — denn „wer über gewisse Dinge nicht den Verstand verliert“ . . . Er möchte, wie der Volksmund sagt, „aus seiner Haut fahren“. Das Fürchterlichste sind ihm die Träume: „wenn nur die bösen Träume nicht wären“ — „doch was im Schlaf für Träume kommen mögen — das sind Leitmotive seines Empfindens. Er glaubt manchmal doch, die ganze Geschichte nur geträumt zu haben.*) Dann sein Johannes in „Einsame Men-

*) Der Künstler scheint seitdem an seiner Auffassung der Rolle manches geändert zu haben. Sein Hamlet ist jetzt heroischer und männlicher; die Umrisse sind fester, wenn auch nicht minder edel, das Ganze gleichsam strenger und straffer gefaßt. Der planende Intellekt glänzt hell und scharf über dem tragischen Schmerz. Die Tragödie des Kulturmenschen unter Barbaren, die Wiecke uns gibt, ergreift immer wieder auf das Tiefste.

(D. Herausg.)

ſchen“, der wie ſein Uceſt im „Miſanthropen“ Molières zu jenen Kunſtwerken zählt, deren rührende Schönheit zu zergliedern faſt ein Verbrechen dünkt!

Und wie ergreift wieder ſein Kandaules in Hebbels unvergleichlicher Tragödie „Gyges und ſein Ring“. In Wieckes Darſtellung iſt dieſer König ein kühner Sonnengeiſt, dem zum glücklichen Übermenſchen eben nur die Brutalität fehlt; ein Menſch mit feinſter Seele und von heraklidischer Kraft; nicht ohne Herbheit, nicht ohne Schwermut. Wie hoch dieſer Mann nicht nur über dem edlen Jüngling Gyges, ſondern auch über der etwas pflanzenhaften Rhodope ſteht, das läßt Wiecke ſo recht empfinden! Jene weiſheitsſchweren Worte über den Schlaf der Welt ſpricht er ſo herrlich, daß man ſich fragt: Kann der Schmerz ſo schön ſein? Über der Darſtellung dieſer ganzen Scene ſchwebt ein Hauch erhabener Verklärung, wie auf Heiligenbildern Murilloſ.

Die Darſtellung des Königs in Grillparzers „Jüdin von Toledo“ gehört zu den ſchwerſten Aufgaben der Schauſpielkunſt. Was vereinigt ſich nicht alles in dieſem Alfons „dem Edlen!“ Denn nicht ohne Abſicht beließ der Dichter ihm den rühmenden Beinamen — obwohl er die Ehe bricht, obwohl er ſein Volk im Stiche läßt, obwohl er am Tode Rahels moralisch gewiß auch nicht ganz unſchuldig iſt. Wiecke verſteht es, dieſen König als hochſenſitive, innerlich durchaus vornehme Natur zu zeichnen, dabei mit genialer Realistik das Aufglühen der Leidenschaft und die phyſiſchen und moralischen Kräfte uns zu ſuggerieren, die ihm Seele und Leib zerrütten, ſowie endlich die Heilung ſeiner Krankheit.

Wie gerne möchte ich hier über des großen Künſtlers Don Carlos, Clavigo, Mark Anton, Leander, Ferdinand, Don Ceſar (in der „Braut“), ſeinen Leon in „Weh dem, der lügt“, ſeinen König in „Eſther“, ſeinen Warfentſhin in „Mutter Erde“, ſeinen jungen Roſen-

hagen in Halbes neuem Schauspiel noch einige Worte sprechen! Und habe ich etwa gar vergessen zu betonen, daß Wiecke auch unser modernster Darsteller ist? Ich hoffe, man wird es zwischen den Zeilen gelesen haben.

Es wurde schon erwähnt, daß Paul Wiecke als Liedsprecher und Meister des Vortrags nicht minder groß und eigenartig ist, denn als darstellender Künstler. Seine Vorlesungen aus Nietzsche, Silvio Pagano u. a. werden in ganz Deutschland gerühmt, am höchsten aber steht er wohl als Interpret moderner Lyrik. In jedem Gedichte das schlummernde, warme Leben zu wecken, jedem Dichter völlig gerecht zu werden, das ist Wieckes heißes Bestreben. Und wie es ihm gelingt! Für den Feinschmecker giebt es da allerhand herauszukosten: die höchst individuelle und persönliche Durchgeistigung, mit der Wiecke Lyrisches vorträgt, die musikalische Zartheit, mit der er Stimmungen wiedergiebt. Er hat den Beweis erbracht, daß ein berufener Interpret einer großen Zuhörerschaft zwei Stunden lang Lyrik vorlesen kann, ohne daß irgendwie Ermüdung eintritt. Die deutschen Poeten schulden ihm dafür ehrfürchtigen Dank.

Bei einer Erscheinung wie Paul Wiecke denkt man zunächst gar nicht ans Biographische. Da es aber doch Freunde dieses Großen giebt, die sich auch für die äußeren Umrisse seines Lebens interessieren, sei ihnen das Folgende mitgeteilt:

„Mein Alter zu verschweigen,“ schreibt der Künstler, „habe ich keinen genügenden Grund; ich teile Ihnen also zunächst mit, daß ich als Sohn eines bescheidenen Gelehrten am 30. Oktober 1862 in Elberfeld das Licht des Tages erblickte. In den stillen, weltabgeschiedenen Mauern der Klosterschule Pforta in Sachsen, wohin frühzeitig ein freundliches Geschick mich führte, reifte neben mancher knabenhaften Phantasterei auch der schon seit frühester Jugend in mir lebendige Wunsch, mich mit Leib und Seele der Kunst

zu widmen. Eine Schüleraufführung der „Antigone“, bei der ich die Titelrolle im Urtext mit großem Erfolge spielte, gab hierzu den letzten Anstoß. Mein Schicksal war entschieden! Im stillen Klostergarten, auf einsamen Spaziergängen stieg die Muse in goldenen Träumen zu mir nieder, und ich empfand in tief begeisterter Knaben- und Jünglingsseele, wie herrlich es doch sein müßte, auf der Bühne für sein kleines Teil mitzuarbeiten an der kulturellen Bedeutung einer großen Sache.

Dieser Sinn für das Ideale, welcher gerade auf jenem kleinen, durch seine Tradition hochbedeutenden Fleckchen Erde unendlich liebevoll und anregend genährt wird, rückte meine ganze Kunstauffassung in eine Sphäre, welcher leider die der Wirklichkeit nur zu oft später nicht entsprach. Die Naivität, diesen mächtigsten Hebel unserer Kunstleistungen, mir zu erhalten, klammerte ich mich mit desto größerer Inbrunst an die Ideale, die eine glückliche, sorgenfreie Jugend in meine Brust gesenkt und eine sorgfältige Erziehung, ein ernstes Weiterarbeiten an sich selbst genährt hatten. Was bleibt uns hiervon? Die schmerzliche Einsicht, daß diese Träume zerrinnen müssen, wollen wir den mehr materielleren Anforderungen, welche die Kunst im Kampf um unser Sein an uns stellt, genügen! Und wie kann der Künstler in diesem Zwiespalt sich selbst erhalten, wie kann er in dieser rauheren Form, die das Leben von ihm verlangt, sich doch wiederfinden? Er erzieht sich und erstarkt durch tiefere Lebensbeobachtung zur Persönlichkeit, zur Individualität! Schauspielkunst ist Persönlichkeit! Hier dämmert dem darstellenden Künstler seine Welt! Mit Recht wenden sich die Feinfühligten, Urteilsfähigen heute von allem Virtuositentum als von etwas Unkünstlerischem, von aller Schablone, die aus dem Gefühl eigener Impotenz sich an „erlauchte“ Vorbilder anlehnt, immer mehr ab, denn sie erkennen sehr weise, daß, wie auf allen Gebieten des sozialen Lebens, auch der Künstler nicht in

einem lieblichen Schäfer-Idyll *procul negotiis* leben, nicht sich damit begnügen darf, das von allen verwöhnte und verhätschelte Schoßkind zu sein, das jede Berührung mit der profanen Welt meiden muß, sondern, daß er im schweren Kampf ums Dasein, um die höchsten Forderungen seiner Sache in unseren Tagen sich den Stürmen preisgeben muß, weil er wie jeder begabte moderne Mensch nur so zur Persönlichkeit erstarken und nur so seiner Sache das sein kann, was diese von ihm verlangen muß! Dem Theater, und vor allem dem Drama in Verbindung mit der Schauspielkunst, fällt in unseren Tagen eine weit höhere Aufgabe zu als je; beide sind mehr als je im Sinne unseres edlen Schiller eine „moralische Anstalt“. Indem ich so die Kunst in direkte Verbindung mit der Entwicklung des sozialen Lebens bringe, konstatiere ich, daß es ebenso nie einen Stillstand in der Entwicklung der Schauspielkunst geben kann; denn die individuelle Entwicklung der Persönlichkeit, welche in höherem Sinne den Begriff „Kunst“ ausfüllt, ist von jedem täglichen Eindruck, von jeder kleinsten Erfahrung, die Herz und Verstand machen, abhängig. Wie sollte da also eine Ruhe möglich sein? und wie herrlich ist der Gedanke für den höher strebenden Künstler, niemals fertig zu werden!

Sie verzeihen die etwas größere Ausführlichkeit in der Behandlung dieser ersten Fragen, sie sind zu wichtig für die Klarlegung des individuellen künstlerischen Standpunktes und könnten in knapperer Form ausgedrückt von einem „Neuen“, der ich hier bin, zu leicht und bedenklich mißverstanden werden.

Eine zehnjährige, in ernstem, künstlerischem Streben verbrachte Thätigkeit am großherzoglichen Hoftheater in Weimar ließen alle die Theorien, welche ich oben zu entwickeln mich bemühte, zur That werden. Mein hochverehrter, feinsinniger und leider in seinem besten Willen nur zu oft verkannte Chef, Herr Generalintendant Bronsart von Schellendorf,

leitete bei einem starken Interesse für meine Künstlerschaft, dieselbe lange Jahre mit eigener Hand.“

Man hört zuweilen den Namen Wiecks in Verbindung mit Kainz aussprechen, etwa so: Paul Wieck ist der Josef Kainz der Dresdner. Das trifft doch nur insofern einigermaßen zu, als man dabei an die Stellung beider Männer in ihren besonderen örtlichen Wirkungskreisen denkt. Aber diese zwei berühmten Schauspieler sind sehr verschiedene Naturen und sehr verschiedene Künstler. Und es ist die Frage, ob ein Vergleich — wenn schon einmal verglichen werden muß — nicht zu Gunsten des tieferrnsten Dresdners ausfallen würde.

Wie dem auch sein mag, dieser heiße, feine und starke Künstler ist einer von den Ersten, den Ganzen, den Großen. Alles Große aber ist einzig.

Carl Wiene.

Am 1. April 1889 trat Carl Wiene als der unmittelbare Nachfolger Adolf Kleins sein Dresdner Engagement an; seine erste hier gespielte Rolle war der Caligula im „Fechter von Ravenna“. Er hatte vorher von Stuttgart aus viermal in Dresden gastiert, und daß er so lebhaften Beifall fand, ist doppelt beachtenswert, weil er eben Adolf Klein zum Vorgänger hatte, den man von Dresden nicht gern scheiden sah.

Carl Wiene ist in Wien geboren, aber er war kaum sieben Jahre alt, als seine Eltern nach Budapest übersiedelten. Er besuchte dort später das Gymnasium und sollte Ingenieur werden. Das Theater, es wurde „Maria Stuart“ gegeben, besuchte er zum erstenmal als Belohnung für eine gute Zensur, jedoch noch in Begleitung eines Hauslehrers, der aber nicht verhindern konnte, daß das Theater auf den Knaben den nachhaltigsten Eindruck machte, und daß jene Vorstellung schon damals seinen späteren Lebensberuf bestimmte. Was damals alles die Seele des jungen Mannes bewegte, ist nicht wieder von ihm gewichen. Wiene selbst schreibt über jene Zeit:

„Ich war berauscht. Ich konnte die Nacht nicht schlafen. Von da ab beschäftigte mich das Theater ganz und gar. Ich ging wie ein „Anderer“ umher, wie ein Träumender. Mein kleines Taschengeld verwendete ich zum Besuche des Theaters. Jeden Abend war ich darin, und mit heißem

Kopfe durchlebte ich die ganze Vorstellung in der Nacht nochmals. Mein verändertes Wesen fiel den Eltern auf und um den Grund wiederholt bestürmt, würgte ich zitternd endlich die Worte heraus: „Ich will Schauspieler werden!“

Natürlich folgte dieser Erklärung ein Sturm von Entrüstung. Ich bat, ich flehte: „Ich will die großen Gedanken unserer Dichter auf der Bühne verkörpern, die Menschen durch die Kunst der Darstellung fortreißen, begeistern!“ Umsonst. Mir wurde sogar der fernere Besuch des Theaters strengstens untersagt. Ich ging aber doch hin. Und damit es nicht auffalle, besuchte ich die Nachmittagsvorstellungen. Aber diese Herrlichkeit dauerte nicht lange. Ich wurde nämlich gesehen und — verraten. Nun erhielt ich kein Taschengeld mehr. Aber die Not macht erfinderisch. Ich half nämlich meinen Kameraden bei ihren Schularbeiten, ließ mich mit einigen Kreuzern bezahlen und — das heißersehnte Theater war wieder erobert.

Auch dieses künstliche Gebäude stürzte zusammen. Jetzt wurde ich äußerst streng gehalten, durfte nicht mehr allein ausgehen, ja, ich wurde sogar in die Schule begleitet und von da abgeholt. Diese Tyrannei wurde auf die Dauer geradezu unerträglich. Eines Abends verschwand ich aus dem elterlichen Hause und hinterließ ein Schreiben, daß ich nicht länger widerstehen könne und endlich meinen Vorsatz, Schauspieler zu werden, ausführe. Der Bruder meines Schulkameraden war nämlich Schauspieler; diesem klagte ich meine Sehnsucht und mein Leid, und er erwirkte mir ein Engagement bei einer reisenden Gesellschaft und mein glühendster Wunsch war erfüllt: ich war „Schauspieler“ (!) mit 16 Gulden Monatsgage.

Als ich mit klopfendem Herzen mich meinem Prinzipal vorstellte, sah er mich eigentümlich an und lächelte. Es muß wohl Mitleid gewesen sein. Ich war ihm nämlich zu jung für „Männerrollen“ und zu — alt für Kinderrollen. Ich wurde daher in allen Kunstgattungen versucht: es ging

nicht. Nach drei Wochen wurde ich gekündigt. Traurig fuhr ich nach Wien, der „Residenz“ der Theateragenten, und Traurigeres sollte ich dort erleben. Ich stellte mich den hochvermögenden Herren Agenten vor und bat um Engagement. Aber da ich weder Repertoire noch „Triumphe“ hatte, auf die ich mich stützen konnte, noch — Geld, so wurde ich schändlich behandelt, ja man würdigte mich kaum einer rechten Antwort.

Meine kleine Barschaft hielt nicht lange vor, und ich begann nun meine Habseligkeiten zu versetzen und zu verkaufen. So eine nach der anderen. Schande halber wollte ich auch nicht nach Hause, auch war ich zu stolz, um an die Eltern wegen Unterstützung zu schreiben. Eines Morgens hatte ich nur noch zwei Kreuzer. Zeitig früh schlich ich aus meiner Wohnung, um ja nicht dem Wirt, dem ich die Miete noch schuldete, zu begegnen. Was nun anfangen? Ich hatte absolut nichts mehr zu versetzen oder zu verkaufen, selbst der Rock unter dem Überzieher war schon „aufgeessen“.

Totmüde, Verzweiflung im Herzen, Leere imbeutel und Hunger im Magen suchte ich meinen Jammer in den einsamen Auen des schönen Praters zu verschmerzen. Der Hunger wurde immer drückender, und so blieb mir denn nichts übrig, als für die letzten zwei Kreuzer, die ich mir wie ein Heiligtum für die äußerste Not bewahren wollte, Brot zu kaufen. Und da ich vor dem Wirt wegen der schuldigen Miete Angst hatte, nach Hause zu gehen, brachte ich die Nacht trotz empfindlicher Kälte im freien, schönen Prater zu.

Am anderen Vormittag, wie gewöhnlich, derselbe Rundgang bei den Theateragenten und wieder derselbe negative, niederschmetternde Bescheid. Was nun beginnen?! Stunde um Stunde verging und kein Ausweg zeigte sich, den quälenden Hunger zu stillen. Es schlug zwölf Uhr. Mittagszeit! Die Gassen wurden belebt, denn alles eilte

zum Essen! Wie beneidete ich armer, hungernder Junge die Arbeiter, welche Werkstätten, Fabriken und Baupläge verließen und zu ihren, wenn auch kärglichen, Mahlen eilen konnten. Es wurde zwei, drei Uhr. Ich begegnete nun meist lachenden, vergnügten Gesichtern, natürlich! sie kamen ja vom Essen. Einzelne hatten sogar wie zum Hohne noch Zahnstocher im Munde. Die Kaffeehäuser füllten sich mit „fatten“ Menschen, alles ging „fatt“ seinem Berufe nach, nur ich hatte keinen Beruf, kein Heim und — nur Hunger, ich nur eilte planlos, hungrig in den Straßen des großen Wien umher.

Es wurde halb vier Uhr! Verzweiflungsvoll stand ich auf der Ferdinandsbrücke, welche die innere Stadt mit dem Bezirke Leopoldstadt verbindet und schaute hinab in „die schöne blaue Donau“. Das Wasser hat wirklich etwas Magnetisches. Ich drückte die Augen zu! „Ein Sprung,“ so dachte ich, „und du hast keinen Hunger mehr! Alle Not, aller Kummer, alle beschämende Demütigung hat ein Ende.“ In diesem Augenblicke gedachte ich meiner Eltern und Geschwister, des Kummers und der Schande, die sie durch mich erleiden würden, der großen Liebe und Sorgfalt, die sie stets für mich gehegt und meiner grenzenlosen Undankbarkeit.

Ich riß mich aus dem schrecklichen Banne los und eilte davon. Als ich die Augen aufschlug, war Anton Ascher, der damalige Direktor des Carltheaters, der erste Mensch, dem ich in die Augen sah. Ich hatte ihn nie gesehen, aber ich erkannte ihn aus seinen Bildern, die in den Schaufenstern hingen. Ich war förmlich gebannt und betrachtete dieses seltsame Begegnen als ein gutes Omen. Ich folgte ihm nach und vor dem Carltheater, in das er eben eintreten wollte, sagte ich mir ein Herz und redete ihn an: Ich sei Schauspieler, suche Engagement und böte ihm meine Dienste an. Ich zitterte am ganzen Körper. Er sah mich eine Weile stillschweigend an. Vielleicht wegen meiner Kühnheit,

ihn auf offener Straße anzureden, vielleicht wegen meines bleichen, übernächtigen, vom Hunger verzerrten Gesichts, später sagte er mir aber, es sei die unheimliche Blut gewesen, welche ihn frappierte, und die aus meinen Augen förmlich sprühte. Kurz, er forderte mich auf, mit ihm sogleich auf die Bühne zu kommen, ihm Proben meines Talentes abzulegen.

„Ich kann jetzt nicht — — —!“ würgte ich heraus, und gleich darauf rollten heiße Thränen mir über die Wangen. Er schien Situation und meinen Schmerz erkannt zu haben, denn er gab mir fünf Gulden „Vorschuß“ und beschied mich auf nächsten Vormittag auf die Bühne des Carltheaters, um ihm und den Regisseuren etwas „vorzusprechen“.

Das Blut in meinen Adern stockte! Vor freudigem Schreck wäre ich beinahe ungesunken. Ich war gerettet! Ich hatte nicht nur zu essen, sondern brauchte keine Furcht mehr vor meinem Wirte zu haben, denn nun konnte ich ja wenigstens einen Teil der Miete bezahlen, ja weit mehr: ich hatte endlich, endlich Aussicht auf Engagement!

Am anderen Mittag spielte ich Probe. Es waren Scenen aus „Badekuren“ und „Sie hat ihr Herz entdeckt“, ferner die Erzählung des Mortimer und Raoul (Die Jungfrau von Orleans), und ich wurde sofort engagiert mit — 75 fl., sage fünfundsiebenzig Gulden: ein Vermögen!

Ich debutierte in Julius Hofens „Il baccio“. Durch ein Versehen des Setzers wurde mein Name französisiert, indem er mit einem Accent aigue auf dem Zettel gedruckt erschien, und dieser Druckfehler haftet mir heute noch manchmal an, denn sehr oft werde ich, sobald ich die österreichischen Grenzpfähle überschritten, Wiené genannt und geschrieben.

Das Engagement am Carltheater brachte mir nicht viel Erfreuliches. Ich wurde als Possenliebhaber beschäftigt und

in Lustspielen zweifelhafter Qualität. Eine solche Beschäftigung, ohne Förderung und Ansporn, machte mich unglücklich, ich verlor das Selbstvertrauen und war auf dem Wege, alle Begeisterung für meinen Beruf einzubüßen.

Trotzdem war es ein fürchterlicher Schlag für mich, als ich nach etwa einem Jahre gekündigt wurde. Denn Wien war für mich die Welt und mich in Wien nicht behaupten zu können, schien mir gleichbedeutend mit — Unfähigkeit.

Aus dieser Trostlosigkeit riß mich ein Engagementsantrag an das Lobetheater in Breslau, das von Liebe selbst geleitet wurde. Natürlich nahm ich an, und hier begann eine neue Aera für mich. Ich lernte künstlerisch fühlen und denken.“

Im Jahre 1888 kam Wiene als Gast nach Dresden; er trat auf als Narcis, Perin (Donna Diana), Franz Moor und Harleigh (Sie ist wahnsinnig), und seit dem April des folgenden Jahres gehört nunmehr Wiene dem Hoftheater-Ensemble an.

Wienes Art der Darstellung (so schreibt Ludwig Eisenburg in seinem Werke „Biographien der hervorragendsten deutschen Schauspieler der Gegenwart“) ist eigentlich schwer zu definieren; und eine längere Betrachtung darüber würde über den Rahmen einer Skizze hinausgehen. Wiene ist ein so ganz aus der heutigen Zeit, der vielgeschmähten Moderne hervorgegangener Künstler, der, die kleinen Mittel der Bühnenwirksamkeit asketisch verschmähend, einzig und allein auf das Große, das Ganze, das Allgemeine der Figur losgeht. Einzig und allein die vom Dichter geschaffene Gestalt zu erfüllen ist das Ziel dieser Darstellung, größte Einfachheit und Natürlichkeit sind die Mittel.

Eduard Willi.

Eduard Willi nimmt am Hoftheater die Stellung eines Vertreters für kleine — Bedienten: zc. — Rollen ein, und er ist in seinem zwar bescheidenen, aber doch auch notwendigen Fach stets auf dem Posten. Seinen Lebenslauf schildert Willi, dessen Familienname Strohsuß, selbst wie folgt:

„Als Sohn eines Hoteliers wurde ich 1839 in Prag geboren. Im schulpflichtigen Alter ging ich zu den „Piaristen“. Der Tod meiner guten Mutter veranlaßte meinen Vater, nach Wien zu übersiedeln. Mich hatte er zu seinem Nachfolger im Hotel bestimmt, ganz gegen meine Neigung. Es verkehrten bei uns viele Ärzte, und diese weckten in mir große Vorliebe für den medizinischen Beruf. Dem mußte ich entsagen, da mein Vater plötzlich starb und mich das Schicksal im Alter von sechzehn Jahren der Notwendigkeit gegenüberstellte, aus eigener Kraft den Kampf ums Dasein aufzunehmen. Der häufige Besuch des k. k. Hofburgtheaters begeisterte mich für die dramatische Kunst, und oft hatte ich, infolge meines Talentes, Gelegenheit, auf der Bühne des Barons Paspoulati (ein von der Elite der Wiener kunstjünnigen Gesellschaft gern besuchtes Privattheater) die Kunst dilettierend auszuüben. Immerhin erwarb ich mir dort schon einige Bühnengewandtheit. Nebenbei nahm ich dramatischen Unterricht bei dem Hofburgschauspieler Just (auch Lehrer von Lewinský).

Im Jahre 1857 wurde ich dem Direktor des Burgtheaters, Heinrich Laube, vorgestellt, um vor demselben und seinen Regisseuren, den Altmeistern deutscher Schauspielkunst, Löwe, Laroche, Anschütz, Probe zu spielen. Nachdem ich die große Scene des Melchthal aus dem „Tell“ und Scenen des Felix von Warden aus „Rosa und Röschen“ gespielt, engagierte mich der damalige Intendant, Graf Lanskransky, für kleine Rollen für das k. k. Hofburgtheater. Nun durfte ich, der achtzehnjährige, mitwirken in dem allehrwürdigen Raum, der vielen Geschlechtern eine Stätte edlen, künstlerischen Genusses war, und mit dem viele herrliche Erinnerungen verknüpft sind, neben Fichtner, Josef Wagner, Gabillon, Baumeister, Beckmann, Sonnenthal, Lewinsky, Julie Kettich, Zerline Würzburg-Gabillon, Friederike Goffmann, Auguste Wilbrandt-Baudius, Amalie Haizinger, der „Mama der Burg“.

Während der Ferien gastierte ich in Baden bei Wien, Reichenberg, Brünn, Preßburg in jugendlichen Heldenrollen und fand viel Beifall, daher genügte mir die Beschäftigung an der Hofburg bald nicht mehr; nach dreijährigem Engagement daselbst erbat ich meine Entlassung. Mein erstes Engagement als jugendlicher Held und Donquixot führte mich nach Reichenberg in Böhmen, dann nach Linz, Karlsbad, Augsburg, Nürnberg, Brünn, wo ich neben Charlotte Wolter vom Hofburgtheater als Gast den Troilo in „Isabella Drjini“ spielte, ebenso in Preßburg. Bei meiner dreijährigen Wirksamkeit am städtischen Theater in Preßburg ging ich in das gefezte Fach über, in welchem ich ebenfalls viel Glück hatte, besonders in Rollen wie Ramiro in „Schule des Lebens“, Rochester in „Waise aus Lowood“, Graf Waldemar u. s. w. — In Städten wie Linz, Dlmütz, Aachen, Posen, Königsberg, Heidelberg, Kiel, Hannover spielte ich mit Erfolg neben Charlotte Frohn, Louise Ehrhardt, Marie Seebach, Anna Haverlandt und Alara Ziegler.

Bei Engagementswechsel führte mich mein Weg einige male über Dresden, für welches ich eine große Vorliebe gewann, die mich bestimmte, daselbst mein Daheim zu gründen. Da ich durch Engagement nach auswärts oft lange von meiner Familie getrennt war, bemühte ich mich um Engagement am hiesigen Hoftheater, für dessen Leiter und Künstler mich von jeher eine große Verehrung beseelte. Nach einem Probespiel vor dem seligen Oberregisseur Albrecht Marks und dem Regisseur Michelsen wurde ich vom Grafen Platen engagiert und ich bin stolz, wenn auch in bescheidener Stellung, doch dem Ganzen des Dresdner Hoftheaters anzugehören.“

Adolf Winds.

Eine Natürlichkeit, die durch Schönheit der Geberde und Sprache geadelt wird, ist das künstlerische Ideal unseres Winds, in dessen Spiel sich eine gute und solide Burgtheater-Tradition mit modernem Intellektualismus zu glücklichen Wirkungen vereinigt. Adolf Winds ist ein vielseitiger und pflichteifriger Darsteller; am häufigsten spielt er Heldenväter und ältere Charakterhelden, und unter diesen sind es wieder die knorrigen Gestalten germanischer Vorzeit, die ihm am besten geraten: Götz von Berlichingen, Hagen in Hebbels Nibelungen, Stauffacher und Tell, Kent im „Year“. Von seinen zahlreichen klassischen Rollen nenne ich noch: Wallenstein und Ottavio Piccolomini, Thoas, Cäsar, Alba („Egmont“), Präsident („Kabale und Liebe“), Odoardo Galotti, Richter von Zalamea, Bohemund in der „Braut von Messina“, Paulet („Maria Stuart“), Kreon, Kaufmann von Venedig. Auch im modernen Konversationsstücke stellt Adolf Winds seinen Mann und im süddeutschen Dialektstück erfreut der Künstler durch seine ausgezeichnete Beherrschung der Mundart.

Wir geben nun Herrn Winds das Wort:

„Als Sohn eines Ingenieurs in Wien am 10. Februar 1856 geboren, wurde ich nach Absolvierung der Realschule durch den frühzeitigen Tod meines Vaters zum kaufmännischen Beruf bestimmt. Gedanken und Wünsche gingen aber andere Wege: bei dem ersten Besuch des Burgtheaters, man gab „Hamlet“ mit Josef Wagner, war es mir klar geworden, Schauspieler mußte ich werden! Die „üblichen“

Hindernisse waren freilich da, aber wer hat sie nicht besiegt, der ernstlich zum Theater wollte? So trat ich denn zu Anfang des Jahres 1873 nach einer Prüfung durch Lewinsky in das damalige „Konservatorium für dramatische Kunst“ des Burgschauspielers Kürschner ein. Im Mai des folgenden Jahres begann ich dann meine schauspielerische Thätigkeit und zwar in Saaz in Böhmen. Die serbische Schauspielerin Fräulein Jelenška machte dort den Versuch, zur deutschen Bühne überzugehen und brauchte einen Partner, der mit ihr gastweise die Liebhaberrollen spielen sollte. So eröffnete ich denn meine Laufbahn fettgedruckt, „als Gast“, noch dazu in einer Gegend, wo Hopfen und Malz — gedeiht. Und dabei in ziemlich eigenartiger Weise! Durch ein Versehen des Agenten waren die Rollen verwechselt worden. Ich sollte den Lord Rochester spielen, und als ich mittags in Saaz ankam, um am Abend dort erstmalig aufzutreten, war ich als Landry in der „Grille“ angekündigt, eine Rolle, die mir damals nur dem Namen nach bekannt war. Der Direktor erklärte jedoch eine Abänderung für unmöglich, schon sah ich mein Gastspiel gefährdet und rasch entschlossen ließ ich mich in eine Garderobe sperren, wo ich bis zum späten Nachmittag krampfhaft lernte; probiert wurde knapp vor der Aufführung. Das Husarenstückchen gelang, die Vorstellung — wurde aus, ja man ließ mich sogar das Gastspiel ungehindert fortsetzen.

Es war keine Flucht, daß ich unmittelbar darauf gleich nach dem hohen Norden ging, nach Stralsund, an das dortige Sommertheater. Mich leitete dabei das Bestreben, den heimischen Dialekt loszuwerden.

Von da ging es nach Posen, dann nach Kostock zu dem trefflichen Talentbildner Direktor Deutschinger. 1876 wurde ich von Pollini als jugendlicher Liebhaber an das Stadttheater in Hamburg engagiert, 1877 absolvierte ich bereits als Tempelherr und Ferdinand ein Gastspiel am Hoftheater in Dresden. Allein es war schon damals klar,

daß ich mich zum jugendlichen Helden nicht eignete, und so nahm ich ein Engagement an das Hoftheater in Oldenburg an; dort blieb ich zwei Jahre und spielte die gesamten Rollen des Heldenfaches. Otto Devrient berief mich im Sommer 1880 nach Berlin, wo ich, alternierend, durch zwei Monate in seiner Faust-Einrichtung: „Mysterium in zwei Tagewerken“ als Faust aufgetreten bin. Auch auf Devrient's Gastspielfahrten in Leipzig, Breslau, Düsseldorf und so weiter habe ich ihn zum öfteren in dieser Eigenschaft begleitet. Erwähnenswert an diesen Berliner Faust-Aufführungen war der Umstand, daß sich der damalige Kronprinz, der spätere Kaiser Friedrich, in hohem Maße für sie interessierte. Er sah sich sieben Doppelvorfstellungen mit an, verbrachte mithin volle vierzehn heiße und lange Sommerabende im Theater vom Anfang bis zum Schluß der Vorstellungen.

Der Erfolg dieser Aufführungen reizte den ehemaligen Direktor der Berliner Oper, Herrn M. Ernst, im Winter 1881 im Viktoriatheater eine Stätte für klassische Vorstellungen zu schaffen, allein der Versuch mißlang. Mir, der ich unter dieser Direktion engagiert war, wurde die Gelegenheit, mich zum erstenmal in meinem gegenwärtigen Fach, dem der Heldenväter, zu versuchen. So spielte ich bei jener ersten Aufführung der „Karolinger“, die Wildenbruchs Namen zur Geltung brachte, den greisen Kaiser Ludwig.

Nun folgten Engagements an den Hoftheatern in St. Petersburg, Karlsruhe (drei Jahre) und Kassel (vier Jahre). Im Februar 1891 gastierte ich auf Einladung Direktor Burckhardt's am k. k. Hofburgtheater in Wien und zwar als Präsident, Stauffacher und de Silva (Uriel). Ich wurde engagiert und blieb vier Jahre dort. Ein Jahr vor meinem Abgang erfolgte mein Gastspiel in Dresden.“

Henriette Wolff.

Henriette Wolff, die vortreffliche komische Alte, an deren derber, faustiger Drolligkeit die Dresdner sich immer wieder gerne erfreuen, ist bereits in ihrem dreißigsten Jahre in ihr gegenwärtiges Fach übergegangen, was von einer nicht geringen Selbstverleugnung spricht. Die Künstlerin ist mit dem Arzt Dr. Friß Schurig verheiratet und hat in der folgenden Skizze einen kurzen Überblick über ihre Jugenderinnerungen gegeben:

„Meine Eltern waren arm, bis mein Vater sich zu seinen späteren Stellungen emporarbeitete. — Sechs Kinder halfen den Wohlstand nicht vermehren, dazu ein blinder Großvater, der noch mit unterstützt werden mußte. — In Danzig wurde mir zum erstenmale das sogenannte Licht der Welt gezeigt, das aber nur Anfängern zu empfehlen ist und sich bei späteren Betrachtungen als ein recht trübes und unzulängliches erweist — vielleicht wird es nun durch die elektrische Beleuchtung besser. Schon als Kind zeigte ich einen großen Selbstständigkeitstrieb; mit acht Jahren, es war in Wien, strickte ich für ein Geschäft wollene Kinder-Gamaschen. Du lieber Gott, wenn ich recht fleißig war, verdiente ich den Tag 10 Kreuzer; das Geld kam in eine Sparbüchse und bekam ich dafür Kleidungsstücke angeschafft. Schulen besuchte ich wenig, ein Schulzwang existierte damals noch nicht und meine Eltern hatten nicht die Mittel, für uns viele Kinder das Schulgeld aufzutreiben. Lesen,

Schreiben und Rechnen lernten wir bei der Mutter. So quälte sich denn mein armer Vater redlich mit uns älteren Kindern ab, uns in Geschichte, Geographie und Französisch etwas beizubringen, und ich muß gestehen, ich habe später in keiner Schule wieder so viel und so praktisch viel gelernt, wie bei ihm.

In Graz kamen meine Schwester und ich in eine Nonnenschule und wir schwärmten da so für die Nonnen und geistlichen Herzen, daß wir am liebsten gleich katholisch geworden wären. In der Religionsstunde, die wir beiden protestantischen Mädchen aus Interesse mitnahmen, hatten wir stets die Eins in der Zensur und wurden den anderen Kindern als Muster hingestellt.

Bei Frau Kemmark, einer bekannten Schauspielerin, lernte ich damals Papierblumen machen, und bei der Schauspielerin Könnentamp weiße englische Stickerei. Meine Erwerbzweige hatten sich nun erweitert; mit zwölf Jahren machte ich in Linz für die Damen vom Theater die wundervollsten (mir schienen sie nämlich so) Ballgarnituren für 30 Kreuzer; für 1 Gulden konnte man eine prachtvolle Garnitur weißer Camilien aus Kartenpapier mit goldenen Staubfäden erhalten, auch zeichnete ich Wäsche, stückte Unterärinckel, die damals Mode waren, nähte Wäsche, aber alles sehr billig; überhaupt muß ich die damaligen Arbeitspreise mit meiner En gros-Arbeit sehr heruntergedrückt haben. Die Tochter der Direktorin Schufelka-Brüning, Bertha Brüning, war meine damalige Busenfreundin. Ein geniales Kind, aber ein Aushund von Ungezogenheit; sie wollte sich auch gerne Geld verschaffen, aber nicht auf meine Manier; so überredete sie mich einmal, daß wir zusammen davonlaufen und Ammen werden sollten, weil die sehr gut zu essen bekämen und viel Geld; ich trat noch rechtzeitig von diesem Ensemble-Gastspiel zurück, aber meine Bertha war eines schönen Tages plötzlich verschwunden. In der Todesangst erzählte ich meinem Vater von ihrem Plan und



Ludwig Stahl



Julia Serda
Henriette Wolff



Karl V
Eduard



Adolf Wiene
and Willi

Adolf Winds
Pauline Ulrich

Paul Wiecke

während man sie in der Umgegend vergebens suchte, saß Bertha gemüthlich wie ein Hamster hinter alten Coulißen und Verfaßstücken im Theaterschuppen, wo sie sich Essen und dergleichen zusammengeschneppt hatte. Ein anderes Mal wollte sie mich überreden, mit ihr betteln zu gehen, woraus aber auch nichts wurde. Die Unglückliche starb später als ganz junge Frau im Irrenhaus.

In Linz machte ich auch meinen ersten Schritt auf die Bretter als Prinz vom Weilschenlande in der Kinderkomödie „Haulemännchen“. Ich sehe mich noch in meinem weißen Kattunanzug, der über und über mit großen blauen Weilschen bemalt war. Meine Liebeserklärung soll so feurig gewesen sein, daß wir nach dem Aktschluß stürmisch gerufen wurden. Als Spielhonorar für diese Meisterleistung erhielt ich einen Gulden, gedruckten Varchent zu einem Kleid und ein Klößchenbrot; letzteres war mir das liebste vom ganzen Honorar, es ist ein dortiges Nationalgebäck und besteht aus einem Gemisch von getrockneten Feigen, Birnen, Pflaumen, Nüssen, Mandeln, Rosinen und dergleichen mehr, hat die Farbe von Pumpernickel und die Form eines kleinen Dresdner Stollen. O Prinz vom Weilschenlande, hätte ich doch öfters mimen dürfen!

Von Linz kam mein Vater als Oberregisseur nach Prag und dort ging eigentlich der Glücksstern für unsere Familie auf. Ich kam dort in das Ulrich'sche Töchterinstitut und war dies merkwürdigerweise wohl die Veranlassung zu meiner späteren Theater-Karriere. Einer meiner Lehrer entdeckte in mir deklamatorisches Talent und gab mir ein Gedicht auswendig zu lernen, welches ich zur großen Prüfung deklamieren sollte; es hieß: „Der Mutter Wahnsinn“ und fing mit den Strophen an:

„Lieb' Mütterchen, schau'st mich so finster an,
Si, hat Dir Dein Knabe ein Leid's gethan?
War'st immer so freundlich, so mild und lind,
Und bin ich denn nicht mehr Dein liebes Kind?
Die Mutter hört es, und hört es nicht,
Eine Nacht hat geraubt ihr der Sinne Licht.“ —

Weiter kann ich es nicht mehr auswendig und so viel Mühe ich mir auch in späteren Jahren gegeben, das verloren gegangene Gedicht unter tausenden von Boesien wiederzufinden, vergebens!

Dieses Gedicht machte bei der Prüfung Furore und von da an war mein Schicksal besiegelt. Große tragische Schauspielerinnen wollte ich werden und meine unglücklichen Geschwister mußten sich hundert- und hundertmal die wahnsinnige Mutter vorspielen lassen, denn zur Deklamation waren nun auch Gesten und Bewegungen hinzugekommen. — Wer mir damals gesagt hätte, mit 30 Jahren spielst Du schon komische Alte!

Sonnenthal besuchte damals meinen Vater auf der Durchreise von Graz, er klopfte mir auf die Backen und sagte: „Ei, was die kleine Kröte für ein nettes Ding geworden ist!“ Noch ein Grund mehr, zum Theater zu gehen, wogegen sich mein Vater mit Händen und Füßen wehrte, er kannte wohl die Misere des Theaterlebens zu genau!

Von Prag kam ich auf ein Jahr zu lieben Bekannten von uns nach Berlin zum Besuch, zu dem bekannten Professor Dr. Rötischer, der damals schon halb blind war und anfing, sein großes Vermögen einem Konsortium Schwindlern zum Opfer zu bringen. Es hatten nämlich deren einige eine Tabelle ausgearbeitet, nach deren System man an jeder großen Spielbank gewinnen müsse, und R. war schwach genug, trotz der Bitten seiner Gattin und Söhne, sein ganzes Geld nach und nach zu verspekulieren. Wie ich später hörte, ist R. in den dürftigsten Verhältnissen und blind zu grunde gegangen. — In Rötischer's Hause wurde mein Kunstenthusiasmus nur noch mehr angefeuert, anstatt gedämpft, denn wenn ich auch in kein Theater durfte, so hörte ich doch so viel von Kunst und Künstlern sprechen, wie nie bei uns zu Hause. Der berühmte Dessoir (d. ä.) verkehrte dort viel, für Emilie Häusser wurde viel geschwärmt, der wunderschönen Würdorst mit ihren langen

blonden Locken durfte ich einst die Thüre öffnen und war glücklich, als sie einige Worte mit mir sprach, ebenso dem kleinen buckligen Dichter Brachvogel, der berühmten Bürde-Rey und vielen anderen mehr.

Wenn ich in jener Zeit auch viel für die Kunst schwärmte, — daß dazu auch Kritiker und Kritiken gehörten, leuchtete mir damals noch nicht ein. Dem Professor mußte ich immer die Rezensionen aus allen Zeitungen vorlesen; nichts war mir langweiliger als das und eines schönen Tages dachte ich: Du wirfst immer von einem Absatz bis zum anderen überspringen, dann geht's schneller. So hatte ich schon mehrere Zeitungen glücklich hinter mir und da kam die Spencer'sche oder Vossische an die Reihe, ich übersprang flott weiter, plötzlich rief mein halbblinder Professor:

„Na, na, na, Zettelken, da muß noch was dazwischen fehlen, lies noch mal von Anfang.“

Ich wagte nicht noch einmal zu überspringen und las Wort für Wort.

„So, Zettelken, so ist es richtig.“

„Aber, Herr Professor,“ frug ich, „wie konnten Sie denn wissen, daß da was fehlte?“

„Aber, Zettelken,“ antwortete er, „die Rezension ist ja von mir, lies doch bloß die Unterschrift.“

Von da an wagte ich beim Vorlesen nie wieder einen Satz zu überspringen.

Von Prag bekam mein Vater einen sehr günstigen Antrag nach Mannheim, den er selbstverständlich annahm und ich kam von Berlin wieder zu den Eltern. Meine Theaterlust erwachte von neuem und zur wahnsinnigen Mutter gesellten sich noch die Kindesmörderin von Schiller und der letzte Akt Gretchens aus Faust. Diese drei Stücke wurden bis zur Verzweiflung gebrüllt, wenn Vormittags die Mutter mit dem Mädchen auf dem Markte und die Geschwister in der Schule waren.

Meine wahnsinnige Mutter hätte mir übrigens einmal beinahe das Leben gekostet und das ging so zu: Eines schönen Sommernachmittags ging ich mit mehreren Freundinnen den Neckardamm entlang spazieren. Es war so einsam und kein Mensch begegnete uns; meine Freundinnen baten: „O, Henriette! (Henriette wird dort französisch ausgesprochen.) Henriette! deklamier' uns eins.“ Ich ließ mich nicht lange bitten, kein Mensch war zu sehen und ich legte los. Natürlich kam auch die wahnsinnige Mutter wieder an die Reihe, dazu nahm ich meinen Hut ab, löste die hinteren Zöpfe — die vorderen Haare trug man damals über Haarwülste gerollt zu beiden Seiten des Kopfes; diese Wülste nannte man einfach Würste; — als ich im stärksten Wahnsinn drin bin, ertönen plötzlich Männerstimmen, aus dem Gebüsch kommen ein paar Burschen auf uns zugerannt und schrien: „Eine troddelige Weibsperson, eine troddelige!“ Wir, in Todesangst, nehmen Reißaus und rennen querfeldein, Hut, Handschuhe und Mantille blieben liegen; beim Laufen lösten sich meine vorderen Haare und Gretchen Heim, meine Freundin, schrie in einem fort, während sie neben mir herrannte: „Henriette, Henriette, Du verlierst Dei' Werst, Du verlierst Dei' Werst!“ Wütend rief ich ihr zu: „Laß doch mei' Werst!“ und taste weiter. Plötzlich hielten mich ein paar Hände fest und eine Stimme rief: „Um Gotteswille, Sie laufe ja geradewegs ins Wasser!“ Nicht sechs Schritte und wir wären in unserer Angst schnurstracks in den Neckar gerannt. — Die Leute, die uns aufhielten, hatten ein kleines Häuschen mit Milchgarten dort in der Nähe. Wir erzählten, was vorgefallen, der Mann ging unsere Sachen zusammensuchen und wir kehrten, nachdem wir uns erholt und erquickt hatten, nach Hause zurück. — Ich habe von da an nie wieder in einem Naturtheater gespielt.

Mein Vater wollte durchaus nicht, daß eins der Kinder zum Theater gehe. Ich nahm heimlich Unterricht bei Frau

Rothe und Frau Deffoir, und diese beiden bearbeiteten meinen Vater dermaßen, daß er mich einmal auftreten ließ und endlich einwilligte. Trotzdem mir alle Talent zusagten und trotzdem mein Vater Oberregisseur war, konnte ich mich doch nicht halten, ich bekam nur kleinere Rollen und vermochte mich nicht zu entwickeln. Eine junge Anfängerin, die mit mir zu gleicher Zeit anfing, überflügelte mich bald bei weitem und da sie Mannheimer Kind und eine blutarme Vergolderstochter war, so hatte sie die Sympathien des Publikums gleich für sich und verdrängte mich armes, dummes Wurm in kurzer Zeit gänzlich; es war dies Helene Schneeberger, jetzige Hartmann.

Mein erstes Engagement war in Freiburg i. Br., wo ich mit vielen Empfehlungen hinkam und bei Publikum und Presse gleich beliebt war. Meine Gage betrug 40 Gulden monatlich für erste jugendliche Liebhaberinnen und mit der letzten Gage braunte unser Herr Direktor Chrudimsky durch. — Neben meiner Beschäftigung arbeitete ich noch für ein Tapissiergeschäft und half meiner kleinen Gage so ein wenig mit weiter.

Den Winter darauf kam ich nach Bamberg und verlebte dort eine glückliche Zeit; ich hatte eine Beschäftigung, wie man sie sich umfangreicher nicht denken kann. Alle ersten Rollen spielte ich naiv, munter, sentimental; ich begreife heute nicht, wie ich das alles lernte. Manche halbe Nacht wurde gebüffelt und da Geld zur Feuerung stets knapp war, so kroch ich in mein Nest und trank schwarzen, heißen Kaffee zum Lernen, zum Warmwerden und zum Munterbleiben. — Wie genügsam ist man in jungen Jahren. Mit einem kleinen Zimmerchen, für das ich drei Gulden monatlich bezahlte, war ich so glücklich, daß ich meiner Mutter schrieb, wenn sie zum Besuch käme, sie würde sich darüber freuen, es wäre wie ein Fußkästchen, und meine Mutter kam und bewunderte nicht, sondern wunderte sich. Also dies Fußkästchen war folgendermaßen möbliert: An

den Fenstern weiße Gardinen, aber dermaßen zerrissen, daß sie über und über mit anderen weißen Lappen überklebt waren und man kein Muster mehr mit den besten Augen herausfinden konnte; zwischen den Fenstern stand ein kleiner dreibeiniger Tisch, das vierte Bein habe ich nie gesehen; dieses Tischchen mußte man stets „hören Sie“ nennen, sonst fiel es bei der geringsten Verührung um; eine große wurmstichige Kommode, in der ich einmal im untersten Fach Mäuse fand, ein sogenanntes Sopha, angefertigt aus einer hohen viereckigen Kiste, das vermutete ich immer, denn Lehnen hatte es keine und war so hart, daß es gefährlich war, längere Zeit darauf zu sitzen; davor ein wackeliger Tisch und dazu ein noch wackeligerer Ofen, der meistens rauchte. Meine große viereckige Garderobekiste, in der sich meine paar Habseligkeiten befanden, war mit einer Serviette bedeckt und diente als Buffett, Serviertisch und Vorratskammer. Mein Zimmer war so groß, daß ich von meinem Bette aus ganz bequem meinen Ofen heizen konnte, der sich am entgegengesetzten Ende des Zimmers befand — wenn ich nämlich Holz dazu hatte. Und wie zufrieden und glücklich war man; aber was that das Publikum nicht auch für ein Mitglied, das beliebt war!

Von den Töchtern des Geheimrats Schönlein, früher Leibarzt Friedrich Wilhelm IV., erhielt ich körbeweise Garderobe zugesandt: Kleider, Handschuhe, Fächer, Spitzen, Wäsche und vieles andere. Die ersten Familien nahmen Interesse an mir und überboten sich im Schenken, weil sie wußten, daß ich ein armes Mädchel war. Eine komische Erinnerung werde ich nie vergessen, weil sie mit einer einst berühmten Schauspielerin zusammenhängt. Diese gastierte bei uns als Gretchen im „Faust“ und wurde vor ihrem Auftreten viel über ihre Persönlichkeit und ihre Sparsamkeit gesprochen. Sie spielte. Der Kirchgang kommt und vor Gretchen kommen erst einige Choristen und Choristinnen aus der Kirche. Ein unglücklicher Zufall will, daß die

Choristin Huppmann ein weiß mit blaues Kleid an hat, meine guten Bamberger applaudierten wie rasend, und meine Huppmann, ein vernagelt dummes Geschöpf, anstatt ruhig über die Bühne zu gehen, bleibt mitten stehen und verbeugt sich und knirzt und knirzt immer und immer wieder. Das Publikum, seinen Irrtum gewahr werdend, verfällt in ein brüllendes Gelächter, Huppmann kommt freudestrahlend in die Garderobe gestürzt und ruft: „Ich bin empfangen worden!“ Während des Lachtrubels war das richtige Gretchen ohne Empfang über die Bühne gegangen und die ihr zugedachten Blumen und Lorbeeren erhielt sie erst später zugeworfen. Ich spielte an dem Abend den Schüler und dann die Helena im Bild (und was für eine!); spindeldürr in meinem rotvioletten Puffkleid lag ich malerisch, den rechten Arm auf eine Fußbank gestützt, auf einem Plätzchen nicht größer wie ein Rudelbrett; ein kleiner Vorhang zum Aufrollen davor und als derselbe bei Mephistos Worten mit stärkerem Auf in die Höhe schnellte, lächelten die guten Bamberger ihren Liebling doch ein wenig in dieser ungewohnten Position an.

Von Bamberg kam ich nach Nürnberg, konnte mich aber verschiedener Intriguen wegen dort nicht halten und ging nach Berlin zu Verwandten, um mir bei den Agenten ein Engagement zu suchen. Du lieber Gott, nicht einmal Probe sprechen ließen sie mich, gar keine Rede von einem Engagement. Da schrieb mein Bamberger Direktor wieder an mich und ich schloß aufs neue dorthin mit erhöhter Wage ab. Später erfuhr ich den Grund meines Mißerfolges bei den Agenten durch meinen Onkel, den Romiker Weirauch. „Ja,“ hatte ihm der bekannte, berüchtigte Agent Köder gesagt, „man konnte ja das Mädel niemand vorstellen in dem Anzug,“ — und was hatte ich an? Damals erschien mir's wunderschön, heute denke ich etwas anders darüber. Ein braunes glattes Baregekleid mit Blouze und diese mit roter Soutache benäht, wie es damals Mode war; das

Kleid hatte ich mir mit vieler Mühe selbst angefertigt, dazu einen braunen runden Strohhut mit blauem Band garniert, schwarze Filethandschuhe und, um dem Ganzen den richtigen Nimbus zu verleihen, ein großes türkisches Schawluch von meiner Tante geliehen. Der zweite Winter verlief so glücklich wie der erste. König Otto und Königin Olga von Griechenland residierten jetzt in Bamberg und wurde ich vielfach durch die hohen Herrschaften ausgezeichnet. Ich spielte wieder, was gut und teuer war.

Durch einen glücklichen Zufall erhielt ich einen Engagementsantrag nach Dresden. Ich kam, gastierte und wurde auf ein Probevierteljahr mit monatlich 55 Thln. engagiert, dann auf ein Jahr mit 800 Thln. jährlichem Gehalt; schließlich wurde mit mir ein fünfjähriger Kontrakt mit besserer Gage abgeschlossen. Heutzutage werden andere Ansprüche von den jungen Schauspielerinnen gemacht und auch bewilligt. Zuerst spielte ich *naïf*, dann chargierte Rollen und nach Fräulein Altrams Abgang komische Alte und die bin und bleibe ich nun bis an mein seliges Ende.“

Diese kleine Selbstbiographie voller Anmut und Humor offenbart uns das Wesen der beliebten Künstlerin wohl sprechender und lebendiger, als eine fachkritische Abhandlung es vermocht hätte.

Die Oper.

Maximilian Moris.

Einem sehr feinsinnigen und erfahrenen Opernregisseur besitzt unser Hoftheater in Maximilian Moris. Die Reformen Richard Wagners, die so viel zur Beseitigung des „Opernunsinns“ beigetragen haben, konnten doch manche Reste des alten Inszenierungswesens, die den gesanglichen Aufführungen noch anhafteten, nicht von unsern Bühnen verdrängen. Da ist es nun die Aufgabe gebildeter Opernregisseure, auf größere Natürlichkeit der Darstellung, geschichtliche Treue, Echtheit der Lokalstimmung zc. hinzuwirken. An der Dresdner Hofoper haben schon Überhorst- und Mödinger in diesem Sinne viel gethan; aber M. Moris ist wohl der Erste, der die Prinzipien der modernen Schauspielregie mit bewußter Folgerichtigkeit auf das gesungene Drama anzuwenden versucht. Moris ist zu sehr Künstler und Kenner, um nicht zu wissen, daß der mehr stylisierende und mit breiten Strichen arbeitende Apparat der Oper, namentlich der „großen“, die intimen Wirkungen moderner Schauspielinszenierung nicht immer aufkommen läßt. Innerhalb bestimmter Grenzen läßt sich jedoch in dieser Hinsicht noch manches Überraschende erzielen; und daß Herr Moris sich dieser Grenzen bewußt ist, das beweisen die vortrefflichen Inszenierungen, die er seit 1900 bereits herausgestellt hat; es waren die Neuheiten „Der Offizier der Königin“, „Rain“, „Die Abreise“, „Samson“, „Nausikaa“ und „Manru“, ferner eine Reihe von Neueinstudierungen. Gegenwärtig

(Anfang der Saison 1901/1902) beschäftigt ihn die Einstudierung der Opern „Der polnische Jude“, „Mädchenherz“, „Feuersnot“ und „Tosca“, sowie eine vollständige Neuinszenierung der Nibelungentetralogie.

Maximilian Moris ist als einziger Sohn des deutschen Dichters und Schriftstellers Professor Dr. Laurian Moris am 2. Februar 1864 zu Mostau, gelegentlich eines längeren Aufenthaltes seiner Eltern, in Rußland geboren; er siedelte im zartesten Alter mit denselben nach Paris über, wo sein Vater am Collège bis zum Ausbruch des deutsch-französischen Krieges wirkte. Die Familie nahm 1870 ihren Wohnsitz in Berlin, und Moris besuchte erst eine Privatschule, dann das Gymnasium, neben demselben das Stern'sche Konservatorium für Klavierspiel. Noch nicht 12 Jahre alt, zeigte er schon eine Neigung fürs Theater. Er kannte kein größeres Vergnügen, als die Bühnenwerke deutscher Dichter zu lesen und fast auswendig zu lernen. Mit 12 Jahren beteiligte er sich heimlich, ohne Wissen seiner Eltern und Lehrer, des Sonntags nachmittags an Liebhaber-Vorstellungen, wo er trotz seiner großen Jugend bald das Regie-Szepter schwang. Im Jahre 1880, als sein Vater abermals eine längere Forschungsreise ins Innere Rußlands vorbereitete, nahm die Familie ihren Aufenthalt in Petersburg. Dort besuchte Moris die deutsche Schule und das Konservatorium, dessen Leitung Anton Rubinstejn inne hatte. Von Jugend auf an alles Schöne gewöhnt und dafür schwärmend, fand er gerade in Petersburg Gelegenheit, sein Talent an Verschiedenem zu bilden, denn das damalige vorzügliche kaiserlich deutsche Theater, die Comédie française mit ihren bedeutenden Kräften, und vor allem die großartige italienische Oper, wo Berühmtheiten wie die Artot, Trebelli, Padilla, Massini, Cotogni zc. als Mitglieder wirkten, ließen in ihm den Entschluß reif werden, sich dem Theater zuzuwenden. Dort und später in Paris machten die Aufführungen, resp. Inszenierungen auf sein Regietalent gewaltigen Eindruck und

legten in ihm den Grundstein zum späteren Regisseur. Der Plan seines Vaters, ihn nach absolvierter Schule in Deutschland studieren zu lassen, wurde durch den plötzlichen Tod des Ersteren vereitelt und Moris ging, seiner Neigung folgend, 17 Jahre alt, zum Theater. Zuerst wirkte er drei Jahre lang als Schauspieler am Deutschen Theater in Moskau, wo er sich bald eine erste Position erwarb, indem er mit eisernem Fleiße und Heißhunger alle möglichen Rollen spielte. Gelegentlich einer „Verschwender“-Vorstellung, in welcher er den Bettler spielte und sang, von der Presse und seinen Freunden aufgemuntert, sein vorzügliches Stimmmaterial ausbilden zu lassen, reiste er kurz entschlossen nach Paris und studierte bei dem berühmten Naudin Gesang. Es fand sich dort wiederum Gelegenheit, an den glänzenden damaligen Aufführungen der Pariser Großen Oper Regie-Studien zu machen und Vergleiche anzustellen. Nach einem Jahr fleißigen Studiums wirkte er an der italienischen Oper in London, um dann nach seinem Vaterlande zurückzukehren. Hier war er als Künstler unbekannt und ohne deutsches Opern-Repertoire; es begann für ihn eine rastlose und mühevollere Wanderzeit! Wir finden ihn von 1887—1899 als Regisseur und Sänger (Spielbass) an verschiedenen Bühnen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz. Seine Thätigkeit als Regisseur begann so große Dimensionen anzunehmen, daß er sich entschloß, nur diese allein auszuüben und die Sängerlaufbahn abzubrechen. Zuerst als Schauspiel- und Opern-Regisseur, dann nur in der letzteren Eigenschaft thätig, wirkte er 1898—1899 am Stadttheater in Brünn, von wo Graf Seebach, auf sein Talent und seine Arbeitskraft aufmerksam gemacht, ihn 1900 an die Dresdner Hofoper berief.

Irene Abendroth.

Eine der ausgezeichnetsten Koloratursängerinnen der Gegenwart ist Frau Irene Thaller-Abendroth, die nach dem Abgange Jahns die Wiener Hofoper mit der Dresdner vertauscht hat, an der sie bald eine ihrer Begabung würdige Stellung zu erringen vermochte. Wie sehr man hier Frau Abendroth schätzt, mögen zunächst einige kritische Stimmen bezeugen. Über ihre Lucia schrieben die „Dresdn. N. Nachr.“ a. a.: „Mit bewundernswerter Sicherheit beherrschte Frau Abendroth alle koloristischen Kunststücke in der Vollendung und mit dem Feingefühl einer berufenen distinguierten Sängerin, so daß es zum ungetrübten Genuße wurde, ihrer Lucia selbst in den Momenten mit ungeschwächtem Interesse zu folgen, wo die Banalitäten des Werkes den Gipfel der Geschmacklosigkeit erreichen und die kompositorischen Anomalien mit dem theatralischen Wahnsinn der armen Lucia im Wettstreite liegen. So, wie gestern gesungen und dargestellt, kann Frau Abendroths Lucia in siegreiche Konkurrenz mit denen der besten Koloraturfängerinnen treten.“ Und die Wiener Presse verkündete ihren Lesern, die Irene Abendroth lebhaft vermiszten: „Das Wiener Publikum, das noch mit Vergnügen der Thätigkeit der Frau Irene Abendroth an der Wiener Hofoper gedenkt, wird es gerne vernehmen, daß diese Sängerin auch der Liebling des kunstsinrigen Dresdner Publikums geworden. Als Konstanzia in der „Entführung aus dem Serail“, als Fiabella in

„Robert der Teufel“, als Martha und Elvira wurde sie mit Gunst und Beifallsbezeugungen überschüttet. Nach ihrem Auftreten als Konstanze priesen die Dresdner Blätter die „Grazie, den Bagemut und den Frauenstolz“, der in der künstlerischen Leistung des Fräulein Abendroth so edel zutage getreten. Als Rosina, Isabella, Margarethe, Königin der Nacht, Leonore, und in anderen Hauptrollen befriedigte sie Publikum und Presse ganz besonders. Die Blätter rühmen immer wieder ihre weiche, umfangreiche Stimme und bezeichnen sie als vortreffliche Koloraturfängerin.

Irene Abendroth ist in Lemberg geboren. Schon als kaum fünfjähriges zartes Kind galt sie für ein förmliches Wunder. In Lemberg war in früheren Jahren das Theater der Sammelpunkt zahlreicher dort lebender Kunstfreunde, und eine gute Oper fand stets die verdiente Würdigung. „Der Theaterkultus war ein internationaler, und somit fand auch eine italienische Stagione lebhaften Zuspruch. Die Familie Abendroth zählte in Lemberg zu den ersten der Stadt; der Vater unserer Sängerin bekleidete, wie einer ihrer Biographen dem „Dr. Theater-Anz.“ schreibt, das Amt eines hohen Staatsbeamten, der mit den Seinen zu Hause die schönen Künste und vornehmlich Musik pflegte, an welcher Irene Abendroth schon als Kind Gefallen und besonderes Interesse fand; sie wohnte im frühesten Alter einer Aufführung der Oper „Dinorah“ bei und der berühmte Schattenwalzer prägte sich ihr in unverlöschbarer Weise ein, so daß sie denselben nur nach dem Gehör korrekt schon als fünfjähriges Mädchen nachsingen konnte und dadurch ihr musikalisches Talent glänzend bewies. Nach dem einmal gegebenen Beweis musikalischer Befähigung wurde das sangeslustige Mädchen entsprechend angeleitet, sich auszubilden, was auch schon in überraschend kurzer Zeit derart gelang, daß die damals erst noch die untersten Schulklassen frequentierende Irene mit einer gewissen Verve die schwierigsten Läufe und Staccati wie auch die höchsten Triller

zum Entzücken der Zuhörer sang, die einstimmig das Schicksal von Irene Abendroth, Koloraturfängerin zu werden, förmlichst besiegelten. „Die kleine Wunderfängerin“ — so nannte man damals unsere Irene Abendroth — wurde von aller Welt begehrt; die verlockendsten Anträge stellte man ihren Eltern, es blieben aber alle unberücksichtigt, und mit Recht, denn sie wollten keinesfalls das Mädchen erwerbsmäßig ausbeuten, sondern ließen sie nur zu humanen Zwecken öffentlich auftreten, und bei solchen Gelegenheiten erregte sie als Liedersängerin in Konzerten großes Aufsehen. Kaum 12 Jahre alt, war Irene Abendroth schon befähigt, sich ernstlich dem gesanglichen Studium zu widmen, welches sie in Italien erfolgreich genoß, wonach sie in Weltkurorten konzertierte; bei einer solchen Gelegenheit wurde die begabte Sängerin von Baron Bezceny, dem damaligen Intendanten der Wiener Hofoper, gehört, und die Folge war ein mehrmaliges Gastspiel an dieser Bühne; zunächst sang Irene Abendroth ein Jahr hindurch in Riga, woselbst sie viel gefeiert wurde. Um sich ein größeres Repertoire zu schaffen, nahm die vielbegehrte Sängerin ein Engagement an der Münchner Hofoper an, deren beliebtes Mitglied sie drei Jahre hindurch gewesen und wo sie Direktor Jahn von der Wiener Hofoper unter glänzenden Bedingungen engagierte.“

Daß Irene Abendroth bald nach dem Ausscheiden Jahns die Wiener Oper verließ und für Dresden gewonnen wurde, ist unsern Lesern bekannt; ebenso, daß dieser Tausch ein für das königliche Kunstinstitut vorteilhafter und für das hiesige Publikum höchst erfreulicher war.



Ejnar Forchhammer Geor
 Anton Erl Mathilde Fröhlich Eduar
 Irene vo



Georg Anthes
Ward Decarli
von Chavanne

Hans Giessen
Irene Abendroth

Hermann Brag

P

Georg Anthes.

Georg Anthes, der sieghafte und ruhmreiche erste Heldentenor unserer Opernbühne, stammt aus einer Musikerfamilie. Er ist am 12. März 1863 als Sohn eines Mitgliedes der Hamburger Kurfkapelle, Christian Anthes, geboren. Neigung und Begabung drängten ihn von früh an zur Musik hin. Das Studium der Geige wurde indes bald mit dem des Gesanges vertauscht, als sich im Besitze des jungen Mannes bei verschiedenen Gesangsgelegenheiten eine verheißungsvolle stimmliche Veranlagung fand.

So sehen wir den siebzehnjährigen Georg bereits bei einem Gesangsmeister von anerkanntem Ruf, bei Professor Stockhausen in Frankfurt a. M., der sich auf das Wärmste für die ungewöhnlichen Mittel, die hier künstlerischer Ausbildung harrten, interessierte. Zunächst stand allerdings die Bühne noch im Hintergrund; aber das dramatische Talent, das Anthes auf seinen Konzertreisen im Rheinland und Holland an sich entdeckte, zeigte ihm dieselbe als ein noch ergiebigeres Feld. Seine ersten Lorbeeren als Konzertsänger hatte sich Anthes in Elberfeld und Düsseldorf geholt. Um auch auf der Bühne nur etwas Ganzes zu leisten, bereitete sich Anthes auf diese Laufbahn erst gründlich vor, und zwar fand er in Maestro Cesare Galliera in Mailand einen geeigneten Lehrer, durch dessen Schulung sich seine Mittel zur vollsten Blüte entfalteten.

Im Jahre 1888 begann Anthes in Freiburg i. B. sein erstes Bühnen-Engagement, und er lenkte begreiflicher-

weise die Aufmerksamkeit auf sich, die sich von Rolle zu Rolle steigerte. Er eroberte sich nicht nur im Sturme die Gunst des Freiburger Publikums, sondern mehr noch das Interesse der Theaterdirektoren. So sehen wir denn schon im Mai 1889 Anthes als Bewerber um die Nachfolgerschaft des nach Berlin abgehenden Gudehus als Gast an der Dresdner Hofoper, und man nahm seinen Lohengrin am 4. Mai, Manrico am 9. Mai, Lyonel am 12. Mai sehr günstig auf. Hermann Starke schrieb damals nach der Troubadour-Aufführung u. a.: „Anthes hat mit dem, was er als Manrico hören ließ, von neuem den Beweis eines ganz trefflichen Stimmmaterials erbracht, eines Materials von echtem Tenorklange, von Jugendfrische und Biegsamkeit, Wohlklang und Kraft, die sich mit der Zeit noch bedeutend erweitern lassen, und dazu, namentlich in der As-dur-Cantilene des dritten Aktes, auch hervorragende Schule und Geschmaek bewiesen.“ Dasselbe Urteil hatte Starke nach dem Lyonel, wo „die männliche Kraft, der natürliche Wohlklang der Stimme in ihrer sympathischen Mischung von lyrischem und Heldentenor immer auf das Angenehmste berührten, wie nicht minder die mit Geschmaek bewirkte absichtslose Steigerung des stimmlichen Effektes.“ Und Karl Band sagte über seinen Manrico, daß der treffliche, bis zum hohen B gleichmäßige und angenehme Klang dieser Stimme und eine musikalisch gute Ausbildung sich mit gewinnender Wirkung herausstellten. Die Folge des Gastspieles war ein Kontrakt für die Dresdner Oper. Die zuerst auf drei Jahre lautende Anstellung wurde, wie bekannt, bei erster Gelegenheit verlängert. Von Dresden aus hat sich der Ruf des Künstlers über die Welt verbreitet. Ist er als Wagnersänger ganz besonders in den Vordergrund getreten, so schätzt man Anthes doch auch mit Recht in Partien wie Assad, Hüon, Wilhelm Meister, Turidu und besonders als Canio. Man kennt ihn ferner als einen geschmackvollen Liederjänger. Anthes, der am Geburtstage

des Königs 1894 zum königl. sächs. Kammerfänger ernannt wurde, ist einer der begehrtesten Konzert- und Gastfänger, für jedes Theater eine Anziehungskraft ersten Ranges. So führten ihn Gastspiele nach Berlin und an fast alle größeren Bühnen Deutschlands.

Bei den Musteraufführungen in Coburg freierte Anthes in der Umlauf'schen Preisoper „Evanthia“ den Dimitrios, und in der „Medea“ sang er den Jason. Der Herzog zeichnete ihn damals aus durch die Verleihung des Verdienstkreuzes vom Ernestinischen Hausorden, ebenso wie ihm der Herzog von Sachsen-Meiningen nach einem Wagner-Konzert in Meiningen das Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft, und der Fürst von Reuß ihm nach einem Hofkonzert die Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen hat. Von hervortragenderen Gastspielen ist erwähnenswert sein Auftreten als Walter Stolzing in Bayreuth 1892. Wenn Anthes in den folgenden Jahren trotz mehrfacher Aufforderung nicht wieder in Bayreuth sang, so liegen dem besondere, hier nicht zu erörternde Verhältnisse zu grunde.

Von seinen hervorragendsten Schöpfungen aus späterer Zeit seien noch erwähnt: Mathias im „Evangelimann“ von Rienzl, Fürst Sinodal im „Dämon“ von Rubinstein und neuerdings der Samson in „Samson und Dalila“ von Saint Saëns, sowie die Titelpartie in Paderewski's „Mantou“. Bei der Neueinstudierung der „Afrikanerin“ glänzte Anthes als Vasco.

Hermann Brag.

Der prächtige, liebenswürdige Bajßbuffo Hermann Brag ist in der Stadt Kalmar an der östlichen Küste Schwedens geboren, wo er auch Schule und Gymnasium besuchte. Schon als Knabe hat er große Freude am Singen gehabt. Er legte das Abiturienten-Examen ab und zog als Student nach Upsala, wo er fleißig den naturwissenschaftlichen Studien oblag, bis sein Interesse sich ganz dem Gesang zuwandte. Brag studierte zuerst bei seinem Freunde und Lehrer, Direktor Musices Hedenblad, sang an der Oper in Stockholm Probe und wurde angenommen; er glaubte aber früher zu künstlerischem Wirken zu gelangen, wenn er in Deutschland studieren würde. Er suchte Professor Stockhausen in Frankfurt a. M. auf — ihm und seiner Frau verdankt Brag die überraschend gute Aussprache des Deutschen. Er machte seine ersten Schritte auf den Brettern als Mitglied einer kleinen deutschen Truppe.

Nach Italien verschlagen, sah er Novelli und dessen Leute spielen und entdeckte so seine eigentliche Bühnenbestimmung — die für komische Charakterrollen. Wegen Krankheit seiner Mutter nach Schweden zurückgerufen, wurde Brag an das königl. Theater in Stockholm für das Spielbajßfach engagiert, das er dort sieben Jahre vertreten hat. Gelegentlich einer Sängerschaft der berühmten Upsala-Sänger, „Orpheus' Söhne“, woran er und mehrere Theatersänger aus Stockholm als „alte Herren“ teilnahmen, kam Brag

1898 wieder nach Deutschland, und sein Solo, das humoristische Lied vom braven Manne, machte damals viel von sich reden. Man pries ihn als den „geborenen Vaßbuffo“. Der Künstler hatte sich aber in Stockholm mit einer Kollegin verheiratet und konnte sich nur schwer dazu entschließen, ein neues Heim im fremden Lande zu gründen. Dank dem lebenswürdigsten Entgegenkommen in dem fremden Engagement wurde es ihm aber, wie er sagt, leichter, als er zu hoffen wagte. „Es mußte aber,“ so erzählt uns der Künstler, „mit der Stimme anders werden, das war mein erstes Empfinden bei dem Eintreten ins Dresdner Engagement nach dem Gastspiel; und wenn man so was vor hat, da soll man eigentlich gleich aussetzen und nicht öffentlich singen. Das war mir aber unmöglich und so sang ich mit frohem Mute mein komisches Fach, in der Hoffnung, daß mit Hilfe energischer Arbeit „es sich machen würde“. In meinem Leben war ich eigentlich nie mit meinen Leistungen zufrieden — jetzt erst fange ich an, ein bißchen weniger unzufrieden zu sein.“

Dieses schöne Wort, das der bescheidene Künstler neulich zu dem Herausgeber dieses Buches gesprochen, bezeugt wohl am besten den Ernst seines idealen Strebens und die Echtheit seiner Künstlerschaft.

Irene von Chavanne.

In den meisten Altpartien großen Styles kann Irene von Chavanne den Vergleich mit anderen berühmten Vertreterinnen ihres Faches wohl aufnehmen. „Auch in ihrem Spiele verrät sie stets Gewandtheit und Routine. Besonders gefallen mir,“ so schrieb Dr. Rohut schon im Jahre 1888, „ihre plastischen Bewegungen und die ganze Noblesse ihres Auftretens.“

Irene von Chavanne wurde in Graz geboren; ihr Vater ist der k. k. Major Josef von Chavanne. Sie sollte ursprünglich Klavierkünstlerin werden, als sie eines Tages ihr Meister Wilhelm Meyer — unter dem Komponistennamen Rémy bekannt — darauf aufmerksam machte, daß sie eine sehr schöne Stimme habe, die sie ausbilden müsse. Sie studierte daher Gesang und Musik am Wiener Konservatorium, wo sich die unvergeßliche Kaiserin Elisabeth von Oesterreich so sehr für sie interessierte, daß sie ihre Ausbildung auf eigene Kosten bewerkstelligte. Der jungen Dame wurde das Glück zu teil, gleich aus dem Konservatorium an die hiesige Hofbühne zu kommen, wo sie heute das erste Altistinnen-Fach singt. Sehr viel verdankt sie auch dem Professor Neß am Wiener Konservatorium; er, der auch der Lehrer Theodor Reichmanns war, lehrte sie jene gute Schule, die wir gerne an ihr bewundern. Dämonische Frauengestalten von tragischem Wurf liegen ihr darstellerisch am besten.

Seit April 1885 wirkt Fräulein von Chavanne an unserer Hofoper. Von ihren zahlreichen Partien seien genannt: Fides, Amneris, Azucena, Ortrud, Rhtämnestra, Adriano, Waltraute, Dalila u. a. m. Nachdem die geniale Charlotte Huhn aus dem Verbande der Oper leider wiederum ausgeschieden ist, dürfte Fräulein von Chavanne wohl bedingt als unsere erste Altistin gelten. Diese zwei hochgebildeten Künstlerinnen hätten sich übrigens vortrefflich ergänzt.



Eduard Decarli.

Eduard Johann Schmidt — so lautet der bürgerliche Name unseres Eduard Decarli — gehört zu den altbekanntesten Größen der Dresdner Oper. Neuerdings hat er sich in seltener Erkenntnis notwendiger Beschränkung auf gewisse Buffopartien zurückgezogen, singt aber bei seiner staunenswerten Vielseitigkeit alles, was man gelegentlich von dem geschätzten Künstler verlangt.

Als erster seriöser Baß kam Decarli 1872 an Stelle Scarias an das Hoftheater. Sein Repertoire umfaßte sämtliche seriöse Baß- und Baßbuffo-Partien — besonders in tiefen Baßrollen hat er stets Vortreffliches geleistet. Seine Haupt-Baß-Rollen sind oder waren: Sarastro, Kaspar, Rocco, Marcel, Bertram, Valand, König („Lohengrin“), Hunding („Walküre“), Marke, dann aber, wie gesagt, namentlich die Buffo-Rollen, wie Figaro, Leporello, Falstaff u. a. m.

Der Künstler wurde am 9. Januar 1846 in Olmütz in Mähren geboren, wo sein Vater Rendant an der dortigen städtischen Hauptkasse war. Nach Absolvierung seiner Studien am Polytechnikum in Wien erhielt er seinen ersten Gesangs-Unterricht an der k. k. Hofopernschule in Wien und studierte er später bei Herrn Arlet. Im Jahre 1868 begann er seine Bühnenthätigkeit am Stadttheater in Frankfurt a. M., dann folgte ein Engagement in Augsburg, Laibach und am Hoftheater in Braunschweig. Wie schon erwähnt, gehört er seit fast drei Jahrzehnten der hiesigen Bühne an und hat sich durch seine namhaften Leistungen, seinen Fleiß und seine Vielseitigkeit große Anerkennung erworben. Auch sein schauspielerisches Talent wird lobend hervorgehoben.

Anton Erl.

Vor kurzem hat Kammerjänger Anton Erl das fünf- undzwanzigjährige Jubiläum seiner Mitgliedschaft gefeiert. Ist auch heute die rein physische Kraft seines Tenors begreiflicherweise etwas verbraucht, so bleiben doch seine Technik und darstellerische Intelligenz noch jetzt bewunderungswürdig. „Er ist“, so schrieb G. Irrgang bei jener festlichen Gelegenheit im Dresdner Anzeiger, „ein ganzer Künstler; alles Halbe ist ihm fremd, und in jeder Rolle offenbart er noch jetzt sein Künstlertum.“

Anton Erl ist in Wien geboren, sein Vater war der berühmte Tenorist der Wiener Oper, Joseph Erl. Die ersten Triumphe feierte der Sohn als Spieltenor an der Komischen Oper in Wien. Im „Glöckchen des Eremiten“, in „Der König hat's gesagt“, in der „Weißen Dame“ zc. war er ganz vortrefflich. Er brachte prächtige und wohlgeschulte Stimmittel und ein ausdrucksvolles Spiel für diese Partien mit. Nach der Auflösung der Komischen Oper war er in Stuttgart und Hamburg engagiert, bis er, seit dem 1. Juli 1875, in den Verband unserer Hofbühne trat, der er übrigens schon früher zweimal, wenn auch nur verhältnismäßig kurze Zeit, angehört hatte. Erl hat auch dramatische Partien mit gutem Erfolge gesungen, z. B. Faust, Romeo, Edgar („Lucia di Lammermoor“), Arnold („Wilhelm Tell“), Loge, Erik („Fliegender Holländer“) u. m. a. Ferner hat er sehr viele Gastspiele unternommen

und auch in zahlreichen Konzerten gesungen. Er gastierte u. a. auch am Wiener Hofoperntheater mit der Kammerfängerin Frau v. Schuch-Boška und erntete dort reiche Lorbeeren.

Auch als Koloraturfänger ist Erl vorteilhaft bekannt, ja diese Seite seines Könnens hat, vermöge seiner technischen Meisterschaft, mit den Jahren immer mehr Anerkennung gefunden. Besonderen Ruhm hat ihm unter anderem sein *Almaviva* erworben, der in musikalischen Kreisen als Erls vorzüglichste Leistung gilt.

Ejnar Forchhammer.

Neben dem vortrefflichen Georg Anthes, der ja stark nach der Seite des Lyrischen neigt, haben wir an der Dresdner Hofoper noch einen zweiten Helden Tenor, der dieses Fach als Spezialität beherrscht, den Dänen Ejnar Forchhammer. Seine ungewöhnliche physische Ausdauer, die heroische Färbung seines Organs und sein eiserner Fleiß machen ihn zu einem wertvollen Mitgliede des Opernensembles. Auch in darstellerischer Hinsicht hat Herr Forchhammer schon soviel gelernt, daß man noch viel Schönes von ihm erwarten darf. In dieser Hinsicht hat sein „Tristan“ die Kritik wahrhaft zu überraschen vermocht.

Ejnar Forchhammer gehörte unserer Hofoper schon einmal an, vom Jahre 1896—1897, wurde aber dann zu dem damals in Leipzig thätigen Gesangslehrer Törsloff geschickt, der seine Ausbildung beendete. Nach eifrigem Studium erschien er wieder als „Lohengrin“ und machte einen sehr guten Eindruck. Neben großen Wagnerpartien: Siegfried, Tristan, Rienzi, Tannhäuser, in denen er teilweise mit Anthes alterniert, hat Forchhammer neuerdings auch den Samson in Saint Saëns' Oper gesungen und für Dresden freiert.

Es seien hier zwei Urteile über Forchhammer angeführt, die seine fachlichen Vorzüge besonders ins Licht rücken. Sein Rienzi im Wagnercyklus wurde von G. Irrgang im „Dresdner Anzeiger“ als heldenhaft, martig und würdevoll

bezeichnet. Neuerdings schrieb F. A. Geizler in der „Deutschen Wacht“ über Forchhammers Siegfried: „Der Sänger, dessen schöne Begabung sich infolge seines ernstesten Strebens immer erfreulicher entfaltet, verdient im allgemeinen volles Lob; er enthielt sich jeder stimmlichen Übertreibung und hatte in Gesang und Spiel so viel Frische und echte Rechenhaftigkeit, ohne doch dabei Zartheit vermissen zu lassen, daß man an seiner von einer glänzenden Erscheinung bestens unterstützten Gesamtleistung seine Freude haben konnte.“

Mathilde Fröhlich.

Die zweite Altistin unserer Hofoper ist Frau Fröhlich. Am 19. Juli 1867 in Wien geboren, entschloß sich Mathilde Fröhlich erst verhältnismäßig spät, die ihr von der Natur verliehenen vorzüglichen Gaben für die Bühne auszubilden. Sie absolvierte das Wiener Konservatorium, an dem sie unter Anleitung der Frau Professorin Nicklas-Kempner ihren musikalischen Studien oblag.

Ende Februar 1890 erhielt Mathilde Fröhlich eine Einladung zu einem Probefingen an der Dresdner Oper, sie kam, und sang am 1. März 1890 vor Geheimrat Bär, Hofrat Schuch und Kapellmeister Hagen, der das Orchester dirigierte, und Oberregisseur Überhorst die Orpheus-Arie: „Ach, ich habe sie verloren,“ von Gluck, und die Segen-Arie aus dem „Propheten“; sie gefiel und erhielt auch sogleich einen Kontrakt auf drei Jahre, den sie am 13. März 1890 antrat, und zwar als Morgana in Goldmarks Oper „Merlin“. Daß man bald auch auswärts auf die Künstlerin aufmerksam wurde, geht schon daraus hervor, daß 1892 Mathilde Fröhlich durch Pollini in Hamburg zu einem Gastspiele in London berufen wurde, zu dem ihr die Generaldirektion den nötigen Urlaub bewilligte, und bei dem es sich darum handelte, in den vom Direktor August Harris veranstalteten deutschen Opernvorstellungen, besonders im Nibelungen-Cyklus und ferner in einem Konzert in St. James Hall, mitzuwirken. Mit reichen Lorbeeren kehrte die Künstlerin zu uns zurück.

Von den Partien, die Frau Fröhlich hier in Dresden interpretiert hat, seien als von der Kritik einstimmig anerkannte Leistungen hervorgehoben: Erda im „Rheingold“, das Altsolo in der Zigeuner-Episode der „Kinder der Heide“ von Rubinstein, Puck im „Oberon“, Maddalena im „Rigoletto“, Lucia in „Cavalleria rusticana“. In letzterer Zeit ist die Künstlerin, die übrigens seit 1899 verheiratet ist, leider nicht stark beschäftigt gewesen.

Außerhalb der Bühne hat Frau Fröhlich als Liedersängerin, wie auch in Kirchenkonzerten schöne Erfolge erzielt.

Hans Gießen.

Der beliebte lyrische Tenor Hans Gießen heißt im bürgerlichen Leben Karl Buff und ist, wenn wir nicht irren, ein Urgroßneffe von Charlotte Buff-Restner, dem Urbilde der Lotte in „Werthers Leiden“. Buff ist am 13. Februar 1882 in Gießen geboren. Er erhielt seine gesangliche Ausbildung durch Professor G. Scharfe in Dresden. Er war schon einmal, kurz nach Beendigung seiner Studien, am Dresdner Hoftheater engagiert, vertauschte aber bald Dresden mit Weimar, an dessen Hofbühne der junge Sänger bis zum Jahre 1894 thätig war. Dann ging er an das Hoftheater in Wiesbaden und wirkte auch ein Jahr an der Wiener Oper, von wo er wieder nach Dresden geholt wurde. Gießen-Buff ist seit September 1898 Mitglied unseres Hofopern-Ensembles.

Von seinen zahlreichen Partien nennen wir: Tamino, Octavio („Don Juan“), Belmonte, Raoul, Arnold in „Tell“, George Brown, Almaviva, Manrico, Benvenuto Cellini, Werther, Alfredo, Herzog in „Rigoletto“, Edgardo, Muredin, Wilhelm Meister u. a. m. Gleich Georg Anthes hat er seine weitere Ausbildung in Mailand (und später in München) bei Professor Cesare Galliera erworben.

Herr Gießen hat auch viele erfolgreiche Gastspiele absolviert und singt mit schönem Erfolge in Konzerten. Er bevorzugt das moderne Lied (Rich. Strauß, Lijst, Lassen, Hans Sommer, Alb. Fuchs, A. Rückauf, P. Cornelius), ist aber zugleich ein glühender Verehrer Schuberts.

Gießen ist großh. sächs. Kammer Sänger und besitzt die goldene Medaille von Weimar, Luxemburg, Coburg-Gotha. Auch vom Publikum und von der Kritik hat der begabte, liebenswürdige Künstler mancherlei Auszeichnung erfahren.

Richard Gutschbach.

Als Rothner in den „Meistersingern“, Donner im „Rheingold“, Herrufer im „Lohengrin“, Biterolf im „Tannhäuser“ und anderen Baritonpartien hat sich Rich. Gutschbach stets rühmlich hervorgethan; namentlich ist er in zweiten Baritonpartien trefflich zu verwenden gewesen. Er ist auch Konzertsänger und hat in der Kirche häufig Soli singen müssen. Seine Stimme besitzt auch heute noch eine sehr sympathische Klangfarbe. Seine würdevolle Erscheinung unterstützt auf dem Theater die gesanglichen Leistungen. Dem Konzertsänger Gutschbach wurde allgemein seine treffliche Empfindung, sein geschmackvoller Vortrag und seine vollendete Technik gerühmt.

Richard Gutschbach, genannt Gutschbach, wurde zu Groß-Stockwitz bei Pegau in Sachsen geboren. Von seinen Eltern für das Schulfach bestimmt, war er Lehrer an einer Bürgerschule in Chemnitz, ging aber bald nach Dresden ans Konservatorium und kam von da an unsere Hofoper, an der er nunmehr seit mehr als zwanzig Jahren in ehrenvoller Weise thätig ist.

Josef Höpfl.

Ein junger Heldenbariton, von dem noch Bedeutendes zu erwarten steht, ist Josef Höpfl, der seit 1900 dem Repertoire unserer Hofoper wieder angehört.

Höpfl ist den 15. Februar 1873 zu Regensburg geboren. Er besuchte dort das Gymnasium und nahm gleichzeitig Musikunterricht; im dortigen altberühmten Domkirchenchor wirkte er als Altist. Ferner erhielt der junge Mann die Erlaubnis, im Orchester des Stadttheaters mitzuspielen. Nach überstandener Militärzeit wurde Höpfl Reserveoffizier und trat in den bayerischen Staatsdienst. Er sang vielfach in Konzerten. Im Jahre 1897 wurde er durch die Münchener Agentur Frankfurter und Hilpert entdeckt, sang in Dresden, München, Stuttgart und Berlin Probe; trotz allseitiger Angebote entschied er sich für Dresden, wo er mit unterlegtem Kontrakt gesungen hatte. Nun erfolgte die Ausbildung des Stimmmaterials durch C. Törslöff in Leipzig im Auftrage der Intendantur. Höpfl erstes Auftreten fand am 14. Juni 1898 statt. Publikum und Kritik begrüßten ihn herzlich. Am 10. Oktober wurde er durch die Intendanz an das Stadttheater zu Essen a. R. überwiesen. Der dortige ehemalige Kölner Oberregisseur Oert erhielt den Auftrag, Höpfls Bühnenausbildung zu leiten. Am 15. Oktober debütierte er mit großem Erfolg in Essen als Wolfram. Während der ganzen Wintersaison blieb er dort und sang alle Rollen des ersten Faches. Er

hatte eine große Abschiedsvorstellung als René in Verdi's „Amelia“.

Höpfl trat am 16. Mai 1899 wieder in Dresden ein, löste aber das Verhältnis wieder — denn dem begabten, ehrgeizigen jungen Künstler wurde keine genügende Beschäftigung gegeben. Er folgte einem Antrag nach Karlsruhe; gleichzeitig erhielt Höpfl Angebote von Köln, Mannheim, Prag, Straßburg, Leipzig, Breslau. In Karlsruhe feierte der Sänger große Triumphe, ebenso in einem Liederabend der musikalischen Gesellschaft in Köln. Am nächsten Tage erfolgte auf Einladung ein Probefingen im Stadttheater und ein Engagementsantrag für den Fall des Nichtzustandekommens des Karlsruher Vertrages.

Bei der Rückkehr von diesem Gastspiel wurde Höpfl durch die Dresdner Intendanz Mitteilung gemacht, daß der inzwischen engagierte Baritonist Mohrwinkel nicht eintreffe; ein gegenseitiger Neuabschluß für Dresden war das Ergebnis der Verhandlungen. Wir wollen hoffen, daß dem vielgeehrten Sänger nun auch die ersuchte Beschäftigung immer häufiger zu teil werde. Zu seinen größeren Partien zählen: Wolfram, Gunther, Fasolt, Heerrufer, Kühleborn, Amonastro, Escamillo, Tonio, Belcore, Sprecher, Valentin und andere mehr.

Rudolf Jäger.

Rudolf Jäger gehört seit dem Jahre 1898 dem Ver-
bände unserer Hofoper an. Er hatte das Glück, unmittel-
bar von der Schule — es war die Dresdner Musikschule
unter Direktor Schneider, sein Lehrer ist Dr. Richard Müller
hier — an die Hofopernbühne gezogen zu werden. Zuerst
sang Herr Jäger kleinere, lyrische Partien, um dann mehr
in das Tenorbuffo-Fach einzurücken. Zu seinen Rollen
gehören der David in den „Meisterjüngern“, Jacchino in
„Fidelio“, Naimbaut in „Robert der Teufel“ u. s. w.
Dabei übernimmt Jäger aber auch größere lyrische Partien.

Die Kritik rühmt sein Organ als einen klaren, kraft-
vollen, dabei aber milden Tenor. Von seiner darstellerischen
Entwicklung dürfte man für die Zukunft noch manches
Gute hoffen.

Rudolf Jäger ist, wenn wir nicht sehr irren, ein
Dresdner Kind und hat auch an der hiesigen Annen-Real-
schule sein Maturitätsexamen abgelegt.

Therese Krammer.

Su den Zierden unserer Opernbühne zählt auch Therese Krammer, eine Sängerin von außerordentlich klangreicher und tragender Stimme, blendend schöner Erscheinung und hervorragender Intelligenz. Frau Therese Krammer wurde auf Grund ihres glänzenden Gastspieler als Elisabeth (im August 1899) für die Dresdner Hofbühne gewonnen. Sie singt erste Sopranpartien großen Styles und fesselt als Darstellerin hauptsächlich durch ihr echt weibliches, dabei aber stets völlig im Geiste der Rolle lebendig gewordenes Spiel. Bei dem Umfang und Glanz ihrer Mittel und ihrer seltenen musikalischen Durchbildung war es ihr z. B. möglich, die Venus und die Elisabeth in Wagners Tannhäuser an einem Abende zu singen. Der Herausgeber dieses Buches hat ihre Katharina in der „Bekanntesten Widerspenstigen“ von Götz in besonders farbenkräftiger Erinnerung, ferner ihre Venus, Elisabeth, Wida und Tamara. Von Wagnerpartien singt Frau Krammer außer den hier genannten die Senta und die Sieglinde mit Vorliebe und Glück.

Frau Krammer hatte die Liebenswürdigkeit, uns einige biographische Mitteilungen in Form eines launigen, sehr charakteristischen Briefes zu senden. „Ich bin,“ so schreibt die Künstlerin, „im Jahre 18 . . geboren; wollen Sie es noch genauer wissen, am 6. August und zwar zu Pfingstfest. Meine Eltern hatten sechs Kinder, von welchen ich allein am Leben blieb. Ob es nicht vielleicht besser gewesen wäre, wenn ich meinen Geschwistern gefolgt wäre, überlasse

ich der Nachwelt zur Beurteilung. Genug, ich bin da, kam, sah und -- sang. Das heißt nicht gleich; als ich dazu alt genug war, wurde ich einem sehr bekannten Gesangsmeister in Ofen-Pest anvertraut, bei dem ich in erster Linie — Liebe lernte. Das heißt, ich entdeckte hier zum erstenmal mein Herz und verliebte mich in meinen Gesangslehrer. Ich lernte do, re, mi, ha, sol, la, si, dann die Schubert'sche Melodie: „Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben“, und machte so rasende Fortschritte, daß ich als blutjunges Ding an das Stadttheater nach Leipzig kam. Hier blieb eine ganze Saison und sang möglichst wenig. Nach dieser „erfolglosen“ Thätigkeit kam ich an die Stadttheater Elberfelds, Düsseldorf's, Magdeburgs und Breslaus; von dort aus brachte mich ein gütiges Geschick an die Dresdner Hofoper.“

„Wenn ich Ihnen noch verrate, daß ich außer meinem sehr lieben Mann und zwei kleinen lieben Mädeln liebe, gute Eltern besitze (mein Vater ist höherer österreichischer Offizier a. D. und Gutsbesitzer), wenn ich Ihnen weiter mitteile, daß eine kleine Villa in Köyschenbroda nebst fünfzehen Hühnern, einem Hahn, vielen Gänsen, Enten, Tauben und zwei Hunden (der eine Hund heißt „Boy“, der andere, vielmehr die andere „Lady“) mein Eigen ist, daß ich ferner in Ungarn eine große Besitzung habe, so wissen Sie alles, was Sie zu wissen wünschen. Für meinen schlechten Styl bin ich nicht verantwortlich; denn erstens bin ich Ungarin und zweitens sagt mein Mann, es sei „für eine Frau gut genug“ (er ist kein Anhänger der Frauenbewegung). Meine Partien kennen Sie ja wohl zumeist. Wissen Sie, welches meine beste Partie ist? Mein Mann.“ —

Wir hoffen, daß die sympathische Künstlerin unserer Bühne und der deutschen Adoptivheimat treu bleiben und ihren bisherigen Erfolgen noch viele andere hinzufügen wird.

Theodor Kruis.

Dieser beliebte Tenor-Buffo ist in Bayern, unweit München, als der Sohn eines Lehrers und Organisten geboren; er wandte sich frühzeitig dem Lehrfach zu, verließ daselbe aber alsbald, um seinem musikalischen Drange zu folgen und ward Schüler des Königl. Konservatoriums für Musik in München, welches damals Franz Hauser leitete. Nach dreijährigem Besuche dieses Instituts begann er seine theatralische Laufbahn mit einem Engagement an das Herzogliche Hoftheater in Mannheim, wo er auf Anregung des Hofkapellmeisters Vinzenz Lachner sich dem Fache der Tenor-Buffos zuwandte und für einen Anfänger auch eine entsprechende Beschäftigung fand. Doch fühlte er sich in seinem künstlerischen Vorwärtstreben etwas beengt, da ihm neben dem berühmten Tenor-Buffo Leopold Koche bedeutende Aufgaben zunächst nicht zugefallen wären. Er zog es daher vor, ein Engagement am Stadttheater zu Mainz anzunehmen. Dort hatte er hinreichende Beschäftigung, er war der alleinige Vertreter seines Faches. Nach Ablauf der Saison in der Mitte der sechziger Jahre geleitete ihn sein Stern an die besten Bühnen, an das Kroll'sche Theater (Berlin) und Breslau (Stadttheater), unter der Direktion Theodor Lobes. 1870, bei Ausbruch des Krieges, mußte er seine Karriere unterbrechen, da er zur bayerischen Armee einberufen wurde. Aber noch in demselben Jahre erhielt er von seinem Regimentskommando Urlaub und konnte

einem Engagements-Antrage an das Stadttheater in Hamburg Folge leisten. Dort blieb er in reicher Thätigkeit bis zum Jahre 1873, folgte dann einer Berufung an das Hoftheater in Hannover, wo er als vielbeschäftigtes Mitglied volle neun Jahre wirkte.

Seit 1882 gehört er bekanntlich der hiesigen Hofoper an.

Annie Krull.

Fräulein Annie Krull ist erst gegen Ende der letzten Spielzeit (1900—1901) Mitglied des Hoftheaters geworden. Sie kreierte am 29. Mai 1901 die Ulana in Paderewskis Oper „Manru“. F. A. Geißler schrieb darüber in der „Deutschen Wacht“: „Georg Anthes zur Seite stand Fräulein Krull (Ulana) mit einer ganz prächtigen und für die starke Begabung der jungen Künstlerin aufs neue glänzend zeugenden Leistung.“ Engagiert wurde Fräulein Krull auf Grund ihrer trefflichen Darbietung als Elisabeth (Tannhäuser). Sie hat auch bereits die Pamina mit großem Erfolge gesungen und wird hoffentlich vorwiegend in jugendlichen Partien dieser Art Verwendung finden.

Annie Krull ist in einem kleinen mecklenburgischen Städtchen, unweit von Rostock, aufgewachsen; ihr Vater war dort als Musikdirektor angestellt. Schon im Alter von 16 Jahren verlor Annie Krull kurz nacheinander beide Eltern. Sie folgte dann dem schon seit der Kindheit in ihr lebendigen Wunsche, zur Bühne zu gehen, siedelte nach Berlin über und studierte bei Fräulein Hertha Brämer. „In wie gute Hände ich gekommen,“ schreibt uns die junge Hofopernsängerin weiterhin, „fühlte ich bald; mit welcher Geduld hat diese Lehrerin alles bis ins kleinste mit mir durchgenommen! Was ich kann, verdanke ich meiner geliebten Meisterin. Nachdem ich die Studien soweit beendet, daß ich eine Bühnenstellung annehmen konnte, ließ ich mich nach Plauen i. B. engagieren. Ein Jahr war ich dort, dann wurde ich zum 1. Mai 1901 an die Königl. Hofoper nach Berlin verpflichtet. Herr Graf von Seebach löste für mich diese Verpflichtungen, und so kam ich hierher nach Dresden, wo ich mich wahrhaft wohl fühle.“

Therese Malten.

Therese Malten, die große Gesangsheroine unserer Oper, wird von vielen Kennern auch als die erste Wagner-sängerin der Gegenwart bezeichnet. Hat das Organ der Künstlerin auch nicht mehr den vollen Glanz früherer Jahre, so entzückt Fräulein Malten doch immer wieder durch ihr unvergleichliches Kunstgefühl, ihr hohes darstellerisches Können und ihren idealen Styl. Sie besitzt ein wahrhaft königliches Wesen und jenes grandiose Pathos des Auftretens und der Gebärde, das uns die von ihr dargestellte Gestalt augenblicklich in eine höhere, ungewöhnliche Sphäre entrückt.

Therese Malten (Müller) wurde in Insterburg in Ostpreußen am 21. Juni 1855 geboren. Sie verlebte ihre Kinderjahre in Danzig, wohin ihr Vater, ein höherer Militärbeamter, bald nach ihrer Geburt versetzt wurde. Schon frühzeitig zeigte sich ihre große Begabung für die Musik. Sie war ein Wunderkind, denn bereits mit vier Jahren sang sie alle Arien und Lieder nach, die sie von ihrer Mutter hörte, welche, ohne Gesangsunterricht gehabt zu haben, häufig in Konzerten große Erfolge erzielte. Wie den Gesang, liebte Therese Malten auch das Klavierspiel und eignete sich schon in der frühesten Jugend große Fertigkeit darin an. Als ihre Eltern nach Berlin übersiedelten, nahm sie an Muraten des seinerzeit vielgefeierten Mitgliedes der Berliner Hofoper, des Herrn Woworsky, der sie zufällig in einer Gesellschaft hörte, Gesangsunterricht bei dem Professor an der Hochschule, Gustav Engel. Bis dahin hatte sie gar keinen Gesangsunterricht gehabt.

Nach mehrjährigem Studium und dramatischem Unterricht beim Hofchauspieler Kahle, betrat sie 1873 zum ersten Male die Bühne und zwar als Pamina („Zauberflöte“) am hiesigen Hoftheater, wo sie dann noch als Agathe („Freischütz“) und Elsa („Lohengrin“) mit sensationellem Erfolge debütierte, so daß sie sofort auf längere Zeit engagiert wurde. Ihr wurden sogleich die großen jugendlich-dramatischen Partien wie Elsa, Elisabeth, Senta, Eva, Margarethe, Iphigenie zc. übertragen. Im Laufe der Jahre folgten dann noch Nezia („Oberon“), Fidelio, Armida, Biviane („Merlin“), Hilde, Fricka („Rheingold“), die Brünnhilde („Walküre“), Siegfried, („Götterdämmerung“), u. v. a.

In Anerkennung ihrer Verdienste ernannte sie 1880 Se. Majestät der König Albert von Sachsen zur Kammerfängerin. Schon damals war sie die erste Sängerin des Hoftheaters. Natürlich richtete sich auch die Aufmerksamkeit des Auslandes auf sie; sie erhielt 1881 eine Einladung nach London, wo sie an der dortigen deutschen Oper „Fidelio“ und Wagner-Partien mit großem Erfolge sang.

Richard Wagner hörte sie zum ersten Male im Jahre 1881 in Dresden, und war von ihrem Genie so hingerissen, daß er sie noch an demselben Abend aufforderte, die Kundry zu singen. Ferner richtete der Meister aus Palermo am 26. November desselben Jahres einen Brief an die Künstlerin, worin er sie nochmals dringend bat, in Bayreuth aufzutreten. Wagner schrieb:

„Geehrtestes Fräulein!

Der schöne Eindruck, den ich vor kurzem durch ihre Leistung als Senta im „Fliegenden Holländer“ erhielt, wirkt in mir fort, so daß ich Ihnen jetzt den Wunsch aussprechen muß, auch Sie bei einigen der nächstjährigen Aufführungen des „Parfisal“ mitwirken zu sehen. Schon jetzt hat mich die Vortrefflichkeit des Tenoristen Herrn Gudehus bestimmt, Ihnen Beiden „Tristan und Hilde“

zur Darstellung in Dresden anzuempfehlen, da ich die Befestigung der übrigen Partien ebenfalls gut ausgeführt wissen kann.

Mir wäre es dann besonders Recht, wenn Sie auch in London, wohin Sie sich ja engagiert haben, die *Isolde* darstellten.

Mit den besten Wünschen verbleibe ich
Ihr ergebenster
Palermo, Hotel des Palmes. Richard Wagner."

Sie sang 1882 die *Kundry* und hatte damit den größten Erfolg. Der Meister schrieb ihr unter anderem die hier abgedruckten, schon in der ersten Ausgabe dieses Buches veröffentlichten Briefe:

1.

"So ist es Recht, so nach des Grabes Gnade",
So wandern wir des Heiles sich're Pfade!

So rufe ich Ihnen zu, liebes Kind, und erwarte Sie mit Stolz am nächsten Dienstag in unserer Loge, um für diesmal der letzten Aufführung des „*Parzifal*“ beizuwohnen, in welcher auch ich nicht singen werde.

Ihr
Bayreuth. Richard Wagner.

2.

"Bestes Fräulein und liebstes Kind!

Also Sonntag! Suchen Sie aber (mit Gudehus) auch den Dienstag Abend hier zu bleiben; ich habe etwas Hübsches vor, wobei Sie sich auch beteiligen müssen.

Tausend Dank für Ihren schönen Anteil an meinem Werke!

Ihr herzlichst ergebenster
Bayreuth, 23. Aug. 1882. Richard Wagner.

Hier auch vorläufig und in Aussicht eines besseren —
meine letzte Portrait-Aufnahme."

3.

„Liebe, verehrte Freundin!“

Ich schickte meinen Sohn zu Ihnen, um Ihnen meine Grüße zu übermitteln, da ich selbst befürchten mußte, sobald noch nicht zu selbst so geringfügigen wenigen Zeilen schriftlich gelangen zu können, wie endlich diese heutigen es sind.

Sie sind mir zu einem schönen Gewinnst geworden und Vieles erhoffe ich mir noch von Ihrer Mitwirkung bei allen meinen ferneren Unternehmungen. Herzlich bitte ich Sie, für Juli und August nächsten Jahres sich für uns frei zu erhalten, ich gedenke 20 Aufführungen des „Parfifal“ zu geben.

Den ersten halben Monat werden wohl wieder die Proben hinwegnehmen, da unter Anderem auch in den Dekorationen Einiges hergerichtet werden soll.

In der Zeit gewinnen wir wohl auch Gelegenheit, „Tristan und Isolde“ — gern auch mit Herrn Gudehus — ernstlich vorzunehmen. Ob Sie nun dann in Dresden oder anderswo, Berlin, München, Wien u. s. w. zuerst als Isolde auftreten, das wird sich auch dann finden. Jedenfalls wünschte ich Sie vollkommen mit der Aufgabe vertraut zu wissen, wohl auch dereinst für Bayreuth.

Seien Sie immer und immer wieder aus freudigstem Herzen für sich, Ihre Liebenswürdigkeit, Ihre Leistung und Ihren schönen letzten Besuch im Festspielhause bedankt.

Angelegentlichst empfehlen sich Ihnen meine Frau und alle Meinigen.

Der Ihrige

Venedig, 4. Oct. 82. Richard Wagner.“

Palazzo Vendramin, Canal Grand.

Zu Neujahr 1883 — wenige Wochen vor seinem Tode — beantwortete der Meister ein Glückwunschsreiben Therese Maltens mit nachstehenden Zeilen:

4.

„Venedig, 6. Januar 1883.

Große herzliche Freude haben Sie, liebstes, bestes Kind, mir durch Ihr schönes Neujahrsbriefchen gemacht! Ihre Wünsche sollten, da sie aus so freundlichem Herzen mir gewidmet werden, gerechter Weise wohl in Erfüllung gehen, wollen wir es hoffen, wie nicht minder, daß das Gute, was ich, was wir Ihnen wünschen, Ihnen zum Gedeihen geraten möge.

Die Einladung meines Verwaltungsrats werden Sie erhalten haben; diesem rein geschäftlichen Anlasse füge ich jetzt noch die Mitteilung hinzu, daß ich auf Ihre Mitwirkung stark rechne.

Da ich Ihrem letzten Berichte nach Sie für die Zeit des Juli und August frei wissen darf

Ihr vortreffliches Benehmen im vergangenen Sommer hat mir bewiesen, daß Sie über jede Kleinlichkeit erhaben sind.

Lassen Sie dagegen mich dafür sorgen, daß Ihnen keine Unmöglichkeit zugemutet werde.

Somit auf schönes, treues Wiedersehen!

Ihr sehr ergebener

Palazzo Vendramin.

Richard Wagner.“

Im Jahre 1898 hat Therese Malten das 25jährige Jubiläum ihrer Dresdner Bühnenthätigkeit gefeiert. Am Jubeltage ihres ersten Auftretens sang sie die Elisabeth im „Tannhäuser“ (bekanntlich eine ihrer großartigsten Verkörperungen) und war der Gegenstand der außerordentlichsten Huldigungen und einer stürmisch laut gewordenen Verehrung. Ein Unfall, der sie traf, als sie beim zwölften Hervorrufe dem niedergehenden Vorhang auszuweichen versäumte, blieb glücklicherweise ohne ernste Folgen, so daß die große Künstlerin bald wieder ihre ruhmvolle Thätigkeit fortzusetzen im stande war.

Minna Raft.

Fräulein Minna Raft ist eine Opersoubrette, wie man sie sich kaum besser wünschen kann. Die Lebendigkeit und Liebenswürdigkeit ihrer Darstellungsweise, die ungemein liebliche und klare Stimme, der frische Reiz ihrer jugendlichen, anmutigen Erscheinung vereinigen sich zu ausgezeichnete Bühnenwirkung. Alle diese Eigenschaften kommen auch ihrer Thätigkeit als Liederfängerin zu gut. Sie hat schon in vielen Konzerten auswärts gesungen und immer einen vortrefflichen Eindruck erzielt; zu ihren größten Erfolgen darf man ihre Mitwirkung an den Leipziger Gewandhaus-Konzerten zählen.

Die Freunde unserer Oper rühmen besonders ihren Friedensboten in „Nienzi“, ihren Hirten in „Tannhäuser“, ihre Esmeralda in der „Verkauften Braut“, ihre Bianca in der „Bezähmten Widerspenstigen“ u. a. m. Man hat sie auch mit Erfolg in Partien beschäftigt, die in der Regel der ersten Koloraturfängerin zuzufallen pflegen. Besonders hat unter anderen ihre Zerline in „Fra Diavolo“ gefallen. Die Kritik hob auch ihre darstellerische Leistung, vor allem ihre Anmut, Dezenz und Natürlichkeit in der berühmten Auskleidescene, anerkennend hervor. Eine andere Rolle, in der Fräulein Raft die Liebenswürdigkeit und Schelmerei ihres Wesens im Vereine mit vollendeter Gesangkunst entfalten kann, ist Gretchen, die Braut des Schulmeisters in Lortzings Oper „Der Wildschütz“. Fräulein Raft gehört unserem Hofopern-Ensemble seit dem Jahre 1898 an.

Franz Nebuschka.

Franz Nebuschka, der erste Bassbuffo unserer Oper, der aber ebenso auch in seriösen Partien sehr verwendbar ist, wurde am 12. Dezember 1857 in Wien geboten. Ziemlich spät erkannte er erst seinen eigentlichen Beruf und folgte ihm, denn erst im Frühjahr 1880 nahm er als Verkehrsassistent der Kaiserin Elisabeth-Westbahn den ersten Gesangsunterricht, und zwar bei Professor Laufer in Wien. Seine Befähigung erwies sich so bedeutend, daß Nebuschka schon nach wenigen Monaten, und nachdem er vor dem Intendanten der Hofoper Baron Hofmann, Direktor Hellmesberger und Hofkapellmeister Gerick mit Erfolg einige Arien gesungen, in das Wiener Konservatorium aufgenommen wurde, woselbst er unter Professor Gänsbachers umsichtiger Leitung vom Herbst 1880 bis zum Sommer 1882 fleißig seine Stimme bildete.

Noch als Konservatorist, am 7. Mai 1882, trat er zum ersten Male als Sarastro am Hoftheater in Dresden auf, denn man war schon damals in Dresden auf den hoffnungsvollen Bassisten aufmerksam geworden. Zu einem Engagement kam es trotz der sehr anerkennenden Kritik allerdings damals nicht; man gab vielmehr dem jungen Künstler den von ihm selbst später auch geschätzten, wohlgemeinten Rath, sich auf einer kleineren Bühne die ersten Sporen zu verdienen. Diesen Zweck erreichte er zunächst in Dortmund, woselbst er von Oktober 1882 bis April 1883 engagiert

war. Sein Drang nach möglichster künstlerischer Vollendung führte ihn dann abermals auf ein Jahr — bis April 1884 — zu Gänsbacher nach Wien. Noch im selben Monat finden wir Nebuschka bei einer Monatsoper in Lodz, und dann vom 1. September 1884 in festem und sicherem Engagement am Stadttheater in Bremen, woselbst sich ihm eine erfolgreiche künstlerische Thätigkeit eröffnete. Bis zum 30. April 1888 blieb Nebuschka in dieser Stellung, und er wäre vielleicht noch in Bremen, wenn nicht durch sein Auftreten bei Kroll in Berlin, am 12. Mai 1887 als Mephisto, die Intendanz des Dresdner Hoftheaters auf's Neue auf ihn aufmerksam geworden wäre. Abermals wurde er zu einem Gastspiel nach Dresden berufen, dessen günstiger Ausfall den Künstler an die Dresdner Hofoper fesselte. Er sang als Gast am 7. August den Landgrafen, am 9. August den Marcell und am 11. August den Mephisto.

Am 3. Mai 1888 trat Nebuschka sein Dresdner Engagement als Veit Pogner an; er hat seitdem zahllose Paßpartien gesungen, viele neue kreiert und zählt zu den hervorragendsten Sängern unserer Oper.

Herr Nebuschka hatte die Freundlichkeit, uns für die neue Ausgabe des Theaterbuchs die folgende Skizze zu schreiben:

Eine Freischühaußführung.

„In jedem ständigen Engagement überwiegt der Ernst, und der Humor gedeiht am besten an kleinen Bühnen, um nicht zu sagen an Schmiereu. Dort — wenn man sorgenlos dahinleben kann und vom lieben Publikum ausgezeichnet wird — dort allerdings, notabene wenn man frei und unabhängig ist, und für niemanden, als sein eigenes wert'es Ich zu sorgen hat, und außerdem keine zu miserable Gage hat, dort lebt man in eitel Lust und Freude; die Proben sind meist ein Vergnügen und die Vorstellungen, na ja, die sind ja darnach, aber sie sind zumeist auch ein kolossales Vergnügen, freilich mehr für die Mitwirkenden.

So ging's nun auch in meinem ersten Engagement, beim Direktor . . . ja wohl, den Namen sage ich nicht, denn der Mann ist zwar für seine Unthaten vom Zipperlein arg geplagt, aber er



Franz Petter

Annie Krull

Karl Perron

Hermine

Franz N

Rich. Gutzschbach

Therese Krammer



ine Gessner
Nebuschka

Gertrud Adam

Joseph Höpfl

Minna Nast

Therese Malten

Th. Kruis

lebt noch und ging sogar kürzlich wieder einmal pleite. Das Theater war ein ehemaliger Zirkus, natürlich aus Holz und mit kolossalem Mangel an Fenster Scheiben, es zog ganz gehörig, im Winter behieß das Publikum Pelze und Überdöcke an; wir sangen mit rauchendem Mund die allerschönsten Opern herunter. Aber die Gegend, wo sich dies vollzog, starrte von Industrie, daher war es kein Wunder, daß unser Direktor (er war notabene vom Stamme „Nimm was du kriegen kannst“) mit unserer Truppe die feinsten Lustreisen machte, per Wagen oder per Bahn, wie's eben — billiger war. Mittags Abfahrt und Rückkunft womöglich am andern Morgen, und ein paar Stunden darauf, da durften wir wieder nach Herzenslust, so lang wir wollten probieren, und am Abend hatten wir das kolossale Vergnügen, unser Publikum zu versichern: In diesen heil'gen Hallen kennt man die Ruhe — pardon — Kache nicht.

So kam es, daß wir eines schönen Tages nach einem Industriestädtchen fuhren, wo wir den „Freischütz“ verzapsen sollten. Der Direktor, welcher für solche Ausflüge zumeist von Vereinen engagiert war und ein bestimmtes Honorar bekam, fuhr selten mit und übertrug unserm Regisseur und zweitem Bassisten die Aufsicht; derselbe sang den Eremiten, ich den Kaspar. Der Eremit kommt bekanntlich als veröhnender alter Krampus am Schluß der Oper. Um sein eigenes Habit zu schonen, warf er sich gleich zu Anfang die Kutte um und zog die nicht dazugehörigen Rittertiefel an. Das Publikum befand sich in der denkbar besten Stimmung, unsere 17 Mann im Orchester geigten und tuteten darauf los, daß die Wände wackelten. Der Chor (6 Männlein und 6 Weiblein) schrie wie um Tote zu erwecken, und Max und Kaspar machten ihre Sache so gut, daß eine verehrliche Kritik nur eiligst die Feder aus der Hand legen mußte und verstummend, mit Thränen in den Augen, nur Beifall stammeln konnte — und das hochverehrliche Publikum, im Olymp aus Eisenarbeitern bestehend, glaubte den Moment gekommen, um durch fanatisches Stampfen, Klatschen und Schreien das altersschwache Wirtshaus-theater zu demolieren. Die Begeisterung war so groß, daß, nachdem sich die Gemüter beruhigt hatten, sofort ein Kellner bei uns auf der Bühne erschien und im Namen der Hochentzückten ein paar Körbe Wein überbrachte. Unser Regisseur und Eremit, der ja erst im letzten Akte seinen Sermon zu singen hat und ein großer Liebhaber des Alkohols in jeder Form war, nahm unter jeden Arm zwei Flaschen, oder waren es drei, und verschwand eilig.

Die Vorstellung verlief, trotzdem einige Choristen Einen auf hatten, normal. Es kam der letzte Akt; der Jägerchor, unterstützt von sämtlichen Solisten und nach unseres Direktors maßgebendem Geschmack auch von den Damen, mußte wiederholt werden. Das

erste Mal wurde er nur geschrien, das zweite Mal aber gebrüllt; der Kapellmeister war so begeistert, daß er aus Leibeskräften mitbrüllte. Die Orchestermitglieder strengten sich in votaler Hinsicht dabei so an, daß ihnen der Schweiß an den Stiefelsohlen in Strömen herauslief. Endlich war ich von dem entsetzlichen Samiel zur Hölle befördert, man trug meinen Leichnam hinter die Koulissen. Da aber stand unser Garderobier, ein edler Ezech, war weiß im Gesicht, die Schweißstopfen der Angst standen auf seiner erhabenen Stirne, denn er hatte keine Haare mehr, und stammelnd und zitternd sprach er: „Herr Rebuschka — bitt' ich — mir kennens den Rehubierer, den Eremit nicht finden, er es furt und hat noch dazu die Kutte an — was mach' me — bitt' ich?“ Zeit war nicht zu verlieren, ich eite schnell hinter jene Koulisse, wo meine Sachen hingen, werfe meinen Wintermantel, der zufällig eine Kapuze hat, um, streue Puder auf mein Haupt und meinen Bart und betrete als Eremit die Bühne. In der Eile hatte ich vergessen, mein Antlitz vom Puder zu befreien; ich trug einen modernen Ulster mit großen hellen Knöpfen, Sammetmanschetten und Kragen, dazu Rittersstiefel, da war der Bann gebrochen, ein Höllengelächter ertönte, und die Oper wurde so schnell als möglich, mit Strichen, die der erfinderischste Kapellmeister nicht erspienen konnte, zu Ende geführt.

Ein Nachspiel hat es nicht gegeben. Im Gegenteil, wir kneipten mit den Honoratioren des Städtchens bis Sonnenaufgang und kamen so spät nach Hause, daß es die allerhöchste Zeit war, in den Musentempel zu wandern, wo der Direktor, mit gestäubten Haaren und Thränen der „Freude“ in den Augen, zuerst gar nichts reden konnte, dann aber nur sagte: „Meine Mitglieder ruinieren mich, ich strafe Sie alle um eine halbe Monatsgage.“

Es bleibt also noch eine Erklärung zu machen übrig. Der Regisseur und Eremit, wo war er? Er lag noch nach unserer Abreise sinnlos betrunken, im Gewande des Eremiten und auch in der Maske, mit weißem Haar und weißer Perrücke, an einem Orte, den der Anstand zu neuen verbietet.“

Damit wäre diese Geschichte zu Ende. Soll ich Ihnen noch eine erzählen? Ah, Sie danken ergebenst! Nun, dann empfiehlt sich

Ihr ergebener

Franz Rebuschka.

Franz Petter.

Franz Petter ist ein ganz vortrefflicher lyrischer Tenor, den seine Stimmlage hauptsächlich auf den bel canto hinweist. Außer kleineren Partien hat Petter den Stradella, Lionel (Martha), Erik und Steuermann (Holländer), Manrico (Troubadour), Walther (Tannhäuser), Fenton (Lustige Weiber) und den Raoul (Hugenotten) in der Originallage, nach einstimmigem Urtheil der Dresdner Kritik, mit durchschlagendem Erfolge gesungen. Für die Festspiele in Bayreuth 1901 erhielt Petter eine ehrenvolle Einladung von Frau C. Wagner, dort den Froh (Rheingold), Steuermann (Holländer), ersten Gralsritter (Parzifal) zu singen.

Wir geben nun dem Künstler selbst das Wort:

„Geboren am 4. Juni 1840 zu Innsbruck als eines Kunstschlermeisters Sohn, ergriff ich nach meiner Schulzeit denselben Beruf. Wie jeder andere Zünftige war ich auf der Wanderschaft und habe in Wien und Linz als Gehilfe gearbeitet. Nach dem frühen Tode meines Vaters übernahm ich als 26-jähriger Meister das Geschäft und habe manches Stück kunstgewerblicher Arbeit gefertigt. Gesanglich bethätigte ich mich in Vereinen und trat als Solist häufig an die Öffentlichkeit. Bei einer derartigen Gelegenheit entdeckten mich Frau und Herr Direktor Simms, welche mir in ihrem Hause in Berlin ein neues Heim boten, während ich bei den Professoren A. Schulze und Schulze-Strelitz gesangliche Studien pflegte. Leider verlor ich nach zwei

Jahren durch den plötzlichen Tod meiner Gönnerin und die Auflösung des Hausstandes meine neue Heimat und war genötigt, nach Aufgabe meiner Unterrichtsstunden mich auf eigene Füße zu stellen.

Schon während meiner Unterrichtszeit wirkte ich in Konzerten, unter anderen in Hamburg, Berlin, Rotterdam, zum Teil in Gemeinschaft mit der Pianistin Frau Sophie Menter, und hatte bereits an der Berliner Hofoper den ersten Bühnenversuch als Stradella mit gutem Gelingen gewagt. Es gelang mir zunächst, ein Engagement am Deutschen Theater in Prag zu finden und hierauf am Stadttheater in Frankfurt a. M. Hier setzte ich meine Gesangsstudien unter der vorzüglichen Leitung von Herrn Gesangsmeister C. Belwidt fort. Nach erfolgreichem Gastspiel wurde ich für die Dresdner Hofoper verpflichtet, der ich seit September 1899 anzugehören die Ehre habe.“

Karl Perron.

Man wird sich, so schrieb schon vor einigen Jahren die „Deutsche Bühne in Wort und Bild“, des frohen Gefühls nicht entschlagen können, daß sich Deutschland auf musikalischem Gebiete einer Künstlerschaar rühmen darf, die unsere Oper der jedes anderen Landes gleichwertig macht. Durch Wagners geniales Schaffen ist ein neuer Schwung in die deutsche Gesangskunst gekommen, neue Aufgaben wurden gestellt, neue Kräfte wurden erforderlich, und siehe: diese Kräfte haben sich gefunden und wetteifern in rühmlichem Streben um die vollendete Wiedergabe unserer musikalischen Meisterwerke.

Indes, gerade diese erhöhten Ansprüche, gerade die ungewein gesteigerte Schwierigkeit der Aufgaben ist andererseits Ursache geworden, daß die Stufe der Meisterschaft mühsamer zu erklimmen ist als früher. Der Durchschnitt unserer Opernkünstler hat sich wesentlich gehoben, die Zahl der anerkannten Meister hat sich eher verkleinert. Mit um so freudigerem Stolze denken wir jedes Künstlers, der zu dieser Schaar der Erlesenen gehört.

Karl Perron zählt zu ihr. Seit fast einem Jahrzehnt weiß ganz Deutschland, daß Perron einer unserer ersten Baritonisten ist. Ihm verlieh die Natur ein Organ, das Kraft und Wohlklang mit einander vereinigt; bald umwoigt sein Gesang das Ohr mit schmeichelnden, weichen Tönen, bald strömt er in ehernem Klange aus.

Eine ungemein sorgältige Schulung hat Perron zum vollkommenen Herrn und Meister über seine Mittel gemacht, er kann seine Stimme nach Belieben und Bedarf biegen und färben. Das eigentlich Kennzeichnende indes an Karl Perron ist, daß er durch und durch eine wahre Künstlernatur ist. Er arbeitet nicht für den rohen Effekt; ihm geht es um Seele und Geist des darzustellenden Kunstwerks, und mit feinfühligem Verständnisse weiß er sich in sein Wesen so tief hinein zu versetzen, daß die von ihm zu verkörpernde Gestalt dann organisch aus dem Werke herauswächst, ein rundes, vollkommenes Ganzes, und doch nur bescheidener, dienender Teil eines Ganzen. So zählt Perron zu jenen wenigen Auserwählten, die nicht etwa nur gute Sänger und nebenbei auch gute Schauspieler sind, sondern bei denen sich vielmehr Gesang und Darstellung zu harmonischer Leistung vereinigen, bei denen sie miteinander verwachsen, sich notwendig ergänzen. Das ist die musikalisch-dramatische Darstellung im Sinne des Wagner'schen Ideals; und so ist es nur natürlich, daß Perron in der Verkörperung von Wagner-Gestalten sein Bestes leistet. Sein „König Marke“ und „Wotan“, sein „Wolfram“, „Holländer“ sind berühmt; indes darf bei der Aufzählung der Perron'schen Glanzleistungen auch sein „Jäger“ und „Heiling“ nicht vergessen werden.

Die Wiege seines Ruhms ist Leipzig. Hier wirkte er seit 1884, und bald breitete sich sein Ruf nah und fern aus. Seine Gastspiele haben ihm unter andern den Titel eines Herzoglich Sächsischen Kammersängers eingetragen. Im Jahre 1891 wurde der Künstler den Leipzigern genommen, indem er für die Hauptbühne des sächsischen Landes, für das Königliche Hoftheater zu Dresden verpflichtet wurde. An ihr wirkt er jetzt in unvermindertem Glanze und Reichthum der Mittel und des Könnens. Möge seine kraftvolle, gebildete, charakteristische Kunst recht vielen der Jüngerer Vorbild und Schule werden! Vornehme

Künstler vom Schlage Perrons, wahrhafte Vertreter des Geistes der Wagner'schen Musikdramen mögen ein Damm sein gegen die Maßlosigkeit, ja Roheiten, die sich heute nicht selten mit den Wagner'schen Werken decken und rechtfertigen möchten.

Karl Perron ist Rheinpfälzer, geboren in Frankenthal bei Ludwigshafen. Er steht heute gegen Ende der dreißiger Jahre. Sein bedeutendes Gesangstalent erfuhr, um mit Professor Vogel zu reden, unter den treuerprobten, kunst-erfahrenen Händen des berühmten Gesangs-Pädagogen Hey in München die sorgsamste Ausbildung; zuerst lenkte er in Konzert-Aufführungen allgemeine Aufmerksamkeit auf sich, und als auf ihn das Interesse des so entdeckungsglücklichen Operndirektors Max Staegemann in Leipzig gefallen, war dem jungen Sänger der rechte Weg zur gedeihlichsten Weiterentwicklung gezeigt. Auf der Leipziger Bühne fanden die redlichsten, unablässigen Bemühungen des strebsamen Künstlers im freundlichen Anteil der Kunstfreunde schönsten Lohn; mit jeder neuen Rolle erweiterte sich der Kreis seiner Verehrer und vor allem seiner Verehrerinnen, und so gestaltete sich seiner Zeit sein Scheiden von der Leipziger Bühne als Hans Heiling zu einem für viele unvergeßlichen Ereignis, das durch die Thatsache, daß Hyper-Enthusiasten ihm beim Verlassen des Theaters die Pferde ausspannten und ihn nach Hause fuhren, auch noch einen die Satyre herausfordernden Beigeschmack erhielt. Oft hat seitdem gastierend der königliche Sopransänger sein liebes Leipzig wieder besucht und sich immer neu in der alten Gunst seiner Bewunderer befestigt.

Schon vor seiner festen Anstellung in Dresden, am 1. Juli 1891, war Perron den Dresdner Musik- und Theaterfreunden kein Fremder. Als Bulß im Januar 1889 einen längeren Urlaub hatte, holte man Perron von Leipzig mehreremale herüber; er sang am 5. Januar den Hans Heiling, am 10. den Holländer, am 12. den Lothario in

der Oper „Rignon“ und am 17. den Jäger im „Nachtlager von Granada“. Dann sang er am 18. Mai 1889 den Wanderer im „Siegfried“, und schon damals nahm man, seine künstlerische Bedeutung erkennend, Perron für Dresden in Aussicht. — Inzwischen hat der Sänger Gelegenheit gehabt, an der Dresdner Oper eine glänzende Thätigkeit zu entfalten, und alle Welt beneidet Dresden um Baritonisten wie Perron und Scheidemantel. Neben dem Herzoglichen ist er nun auch Königlich Sächsischer Kammersänger geworden, und an sichtbaren Auszeichnungen besitzt er: die Coburgische Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft, die Altenburgische goldene Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft mit der Krone, das Coburgische Verdienstkreuz u. a. m.

Zu seinen poetischsten und wirksamsten Gestaltungen zählen auch wir unter vielem anderen seinen Hans Heiling, seinen Harfner in „Rignon“, seinen Wolfram, seinen „Dämon“ in Rubinsteins gleichnamiger Oper, seinen Pizarro in „Fidelio“, Kalchas in „Iphigenia in Aulis“, Wotan u. a. m. Als Darsteller melancholischer und dämonischer Bühnengestalten ist Karl Perron unerreicht. Er ist der Romantiker unter den großen Baritonisten der Gegenwart. Dabei aber zeichnet ihn eine gewisse weltmännische Eleganz und Glätte aus, die besonders seinem „Don Juan“ zu statten kommt, den er völlig als Grandseigneur gestaltet. Seine letzte Schöpfung dieser Art war der Gilfen in d'Alberts „Abreise“.

Friedrich Pläschke.

Karl Scheidemantel hat den jungen Kollegen entdeckt. Bei einem Feste des Opernchores hörte er Herrn Pläschke singen — letzterer hatte bis dahin dem Chore angehört — und machte die Opernleitung auf ihn aufmerksam. Pläschke debütierte im Jahre 1900 als Herrufer im „Lohengrin“. Er wird gegenwärtig mehr im Spielbaritonfach beschäftigt. Die Kritik rühmt sein prachtvolles Stimmmaterial, das durch fernere Studien seine volle Ausbildung erhalten dürfte, und seine eminente darstellerische Begabung.

Der vielversprechende junge Sänger teilte uns noch Folgendes über seinen bisherigen Lebensgang mit: „Gesang,“ erzählt er, „habe ich am Prager Konservatorium gelernt; aber mein eigentlicher Beruf war früher das Malen, welches ich in der Prager Kunstakademie studierte. Sonst hätte ich über meine Entwicklung wenig zu sagen. Daß mir vergönnt wurde, dem Dresdner Hoftheater zu dienen, ist die größte Freude meines Lebens.“

Leon Rains.

Leon Rains, früher in Amerika thätig, wurde im Jahre 1899 für unsere Hofopernbühne gewonnen. Herr Rains ist vor allem Gesangskünstler; zu einem kräftigen, gutgeschulten Bass gesellt sich bei ihm eine heutzutage, und ganz besonders bei Bassängern, seltene technische Sicherheit und Vollendung. Leon Rains glänzt vornehmlich durch seinen durchgebildeten Vortrag der Händelkoloraturen. An unserer Hofoper ist er zumeist in seriösen Basspartien beschäftigt.

Über seinen Hagen in der „Götterdämmerung“ schrieb kürzlich der Musikreferent der „Deutschen Wacht“, F. A. Geißler, unter anderem:

„Herr Rains hatte seinen Hagen wesentlich vertieft und mit einigen neuen Nuancen ausgestattet, er sang ihn auch im Ganzen sehr gut, wenn auch mehr Klarheit der Aussprache noch immer zu wünschen übrig bleibt.“ Geißler nennt den Hagen des Herrn Rains künstlerisch wacker und bezeichnet die darstellerische Leistung (bis auf die Maske, die der Künstler inzwischen wohl geändert hat) als ebenso wertvoll wie die gesangliche.

Richard Rüksam.

Das Dresdner Hofoperntheater besitzt eine so stattliche Reihe von Baritonsängern, wie kaum eine andere Bühne der Welt sie aufzuweisen hat. Ein erster Bariton mit schönen Mitteln und ererbter Musikbegabung ist auch Richard Rüksam. Sein Repertoire umfaßt über 110 Partien. Hier in Dresden hat Rüksam unter anderem auch den Wolfram, Telramund, Holländer, Alberich, Pizarro, Relusco, Amorasco, Trompeter, Luna, Alfio gesungen.

Richard Rüksam ist am 18. Oktober 1870 zu Berlin geboren. Er studierte zunächst Klavier und zwar bei Wallenstein, dem Kammervirtuosen des Großherzogs von Hessen. Der junge Mann trat in Frankfurt a. M. als Pianist auf. Nachdem er seinen eigentlichen Beruf erkannt hatte, studierte er bei seinen Eltern (Rüksams Vater war ebenfalls ein bedeutender Bariton, der am Hoftheater zu Kassel, in Leipzig und Wien wirkte, seine Mutter, eine bedeutende Koloratursängerin in Kassel, Hamburg, Paris, und Gesangslehrerin in Frankfurt a. M.) die Kunst des Gesanges. Er trat schon mit 18 Jahren in Konzerten auf. In Homburg v. d. H. hatte er einen großen Erfolg mit Wolframs „Midi“ umher . . .“ aus Tannhäuser.

Mit zwanzig Jahren wurde Rüksam Opersänger am Achener Stadttheater. Er sang den Heerrufer, Valentin, Camoens &c. Drei Jahre wirkte er dann in Sondershausen am Hoftheater, zwei Jahre alsdann am Posenener Stadttheater,

und zwar überall als erster Bariton. 1897 wurde er für unsere Hofoper gewonnen.

Am Leipziger Stadttheater hat Rübſam als Gaſt den Silvio im „Bajazzo“ unter Leitung Leoncavallos geſungen.

Auch als Komponiſt iſt Richard Rübſam thätig; er ſchrieb einige Lieder und Klavierſachen, die ebenfalls von feiner ſtarken muſikalischen Begabung Zeugniß ablegen.

Karl Scheidemantel.

Wannten wir Perron den Romantiker unter unseren Baritonängern, so ist Scheidemantel unbedingt der heroische Bariton par excellence. Er liebt am meisten das heldenhafte Pathos, die Antike, die große kraftvolle Linie, den stolzen Rothurnschritt — freilich ohne dabei des Humors und des leichteren Tones zu entbehren.

Karl Scheidemantel wurde in Weimar am 29. Januar 1859 geboren. In der strengen Zucht eines guten Vaters und einer zärtlichen Mutter wurde er zu Fleiß und Arbeit erzogen, ohne Beziehung auf einen bestimmten Lebenslauf. Im 14. Jahre wünschten seine Eltern, daß er Lehrer werden sollte und besuchte er demgemäß das Lehrerseminar zu Weimar. Auch er hatte Lust und Liebe zu diesem Beruf; doch wurde er nach allen Seiten hin, auch außerhalb des Schulzweiges, ausgebildet. Sein Vater pflegte zu seinen Kindern zu sagen: „Kennt was, so könnt Ihr was“; man könne nie genug lernen, und so ließ der Vater ihm auch tüchtigen Gesangsunterricht erteilen, doch lag damals die Absicht, Karl Sänger werden zu lassen, außer dem Bereich der Gedanken beider. Der Meister, welcher den jungen Scheidemantel im Gesange ausbildete, hieß Bodo Borchers, damals Großherzoglicher sächsischer Hofopernsänger. Unterstützt wurde das Gesangstudium durch den laufenden Unterricht in der Musik seitens der Schule. Er studierte auch Orgel, Violine, Theorie,

Clavier zc. Mit 18 Jahren hatte er durch seine schöne Stimme bereits Erfolge unter seinen Mitschülern. Vorher veranstaltete Gesellschaften, in welchen gesungen wurde und in denen auch Karl Scheidemantel sich hören ließ. Einmal war — im Frühjahr 1878 — der verstorbene Generalintendant Freiherr von Loën Gast in einer solchen Gesellschaft. Nach einem Gesangsvortrage des jungen Mannes trat er an ihn heran und sagte ohne alle Umschweife: „Wollen Sie nicht Sänger werden? Ich engagiere Sie sofort für die Weimar'sche Oper auf drei Jahre!“ Nur leise und schüchtern gab der Sänger ein „Ja“ zur Antwort. Nicht der geringste Zweifel stieg in ihm auf, ob er auch die so schwierige Aufgabe werde lösen können! Er fühlte es deutlich: „Ja, Sänger, Künstler werden — das ist's, was du willst und die Kunst ist deine wahre Heimat.“ Seine Eltern waren mit seinem Vorhaben einverstanden; der Kontrakt wurde abgeschlossen und binnen vier Tagen war der Schüler zum Hofopernsänger avanciert. Nun erst begann eifrig das Gesangstudium. Bis zum Juli verblieb er noch in der Schule und trat am 1. September in den Verband des Hoftheaters. Natürlich waren zuerst nur kleine Rollen in Aussicht genommen; da jedoch am 15. September, mit welchem das Theater mit „Tannhäuser“ eröffnet wurde, der damalige erste Baritonist, Herr von Wilde, krank wurde, erhielt Scheidemantel die Anfrage, ob er den Wolfram übernehmen wollte. Er sagte dreist zu und hatte also am 15. September 1878 — sein erstes Debüt als Wolfram, das sehr glücklich verlief.

Seine Gönner und Freunde rieten ihm, zu Stockhausen zu gehen, um dort weiter zu studieren. Er selbst „fühlte nur zu genau seine Unselbständigkeit in der Technik des Gesangs und das Bedürfnis eines so großen Meisters“, und so nahm er denn am 1. Mai 1881 Urlaub, reiste zu Julius Stockhausen in Frankfurt a. M. und verblieb bei ihm bis Ende September. Stockhausen schrieb damals ein

großes Werk: „Methode des Gesanges“; sein Schüler war daran mithelfend thätig, indem zwischen ihm und dem Verfasser alles lebhaft erörtert und besprochen wurde. „So wurde sein Urteil geweckt und seine sachlichen Kenntnisse außerordentlich bereichert. Julius Stockhausen, als vollendeter Meister der Schönheit des Gesanges, wurde maßgebend für das ganze künstlerische Leben Scheidemantels.“

Im Juni 1884 reiste er nach London, wo es damals (unter der Direktion Frank-Richter) eine deutsche Oper gab. Er feierte dort große Triumphe. Sein Erfolg war um so ehrenvoller, als er in London ganz fremd einem internationalen Publikum entgegentrat, welches sich neuen Erscheinungen gegenüber ziemlich reserviert zu verhalten pflegt. So schreibt z. B. der „Daily Telegraph“ über seinen „Wolfram“ u. a.: „Herr Scheidemantel hat eine schöne Baritonstimme und zugleich eine Schule, welche mehr der italienischen als der deutschen sich nähert. Stimme und Schule, beide konnte man am besten im „Abendstern“ kennen lernen, dessen Wiedergabe vollständig genügte, um Herrn Scheidemantel vor den anderen als einen genialen Sänger zu bezeichnen. Er spielte gut, mehr als gut, und sein Engagement kann als ein Gewinn bezeichnet werden, der kaum übertroffen werden kann.“

Schon 1882 hatte die „Düsseldorfer Volksz.“ gelegentlich eines Gastspiels über Scheidemantels *Drest in Glücks* „Iphigenie auf Tauris“ geschrieben: „Dieser noch sehr jugendliche Künstler besitzt einen Bariton von so schöner, umfangreicher Klangfülle, von so energischer, intensiver Kraft, daß er für jede Situation die passendste Tonfarbe hat. Hierzu tritt nun zunächst eine vorzügliche Technik und was dem Ganzen erst die rechte Weihe giebt: ein gesanglich-dramatisches Ausdrucksvermögen, eine seelische Beteiligung und eine schauspielerische Gewandtheit in so bedeutendem Grade, wie dies nur bei besonders Auserwählten und Berufenen zu finden ist. Herr Scheidemantel geht

vollständig in seiner Partie auf, während seiner Bühnenthätigkeit existiert für ihn keine andere Welt; darum ist auch die Zeichnung seines „Drest“ gerade für uns eine sehr überraschende, da wir eine auch nur entfernt ähnliche Leistung auf musikalisch-dramatischem Gebiete hier im gewöhnlichen Verlaufe nicht erleben.“

Nach einem längeren Aufenthalte in England nach Deutschland zurückgekehrt, wurde er durch seine zahlreichen, mit stetem Erfolge gekrönten Konzerte überall bekannt.

Am 5. Februar 1885 gastierte er zum ersten Male in Dresden und gefiel so sehr, daß er sofort engagiert wurde. Sein erstes Debüt war Telramund im „Lohengrin“; es folgten der „Fliegende Holländer“ und „Toll“. Dem Künstler widerfuhr die Auszeichnung, zu einem Hofkonzert am 25. Februar eingeladen zu werden, bei welchem die ersten Kräfte der königlichen musikalischen Kapelle den ersten Teil, und er mit Lilli Lehmann den vokalen Teil ausfüllte. Der König zeigte sich dem Künstler gegenüber sehr huldvoll und schenkte ihm einen kostbaren Ring.

Im Herbst desselben Jahres absolvierte er einige besonders günstige Gastspiele und Rollen im Konzertsale. Zu Weihnachten 1885 ernannte ihn der Großherzog von Weimar zum Kammer Sänger.

Im Sommer 1886 nahm er Abschied von Weimar. Laffen war krank, die bedeutendsten Mitglieder der Oper schieden aus — überdies hatte Dresden auf den Künstler eine magische Anziehungskraft ausgeübt — nun, es mußte geschieden sein. Scheidemann hielt als Werner („Trompeter von Säckingen“) seinen Einzug als Mitglied des Dresdner Hoftheaters.

Eine sehr wichtige Stufe in dem künstlerischen Werdegange Scheidemanns bildet seine Mitwirkung in Bayreuth. Er wurde für alle Zeit für die dortigen Festspiele engagiert. Er sang dort neben Gura und Reichmann den Amfortas, Klingor und Kurwenal. — Welche Sympathien Frau

Cosima Wagner für den Künstler hegt, beweist schon der zwischen beiden geführte Briefwechsel. Aus demselben mag hier nur das nachstehende, zuerst von Dr. Rohut an dieser Stelle veröffentlichte Schreiben abgedruckt werden:

Mein teurer Freund!

So muß ich Sie wohl nennen, nachdem Ihre Zeilen mich so ergriffen haben. An ihnen vernehme ich den warmen, glänzenden Ton wieder, was mich bei dem Ersten, was Sie hier sangen, zu größter Rührung bewegte; zugleich aber sah ich, indem ich las, den ernsten Blick wieder, mit welchem Sie den dürftigen armen Worten folgten, durch welche ich das, was mich bewegte, kund zu geben suchte.

Auf das Innigste und Feierlichste danke ich Ihnen für die Freude, welche mir durch Ihre Gewinnung für unser Werk geworden ist, auf das Innigste und Wärmste für die Rührung, welche mich dadurch überkam, daß Sie sich am Abschluß des Jahres gedrungen fühlten, mir in so schöner Weise so hohe Empfindungen mitzuteilen. Ich darf wohl sagen, daß der Ihrige mein schönster Neujahrsgruß, mein schönster, hoffnungreichster ist. Zur Religion ist nun unsere Sache geworden und niemals bin ich hier in dem lieben „unter uns“ gewesen, ohne befehlend das Gefühl der Gemeinde zu empfinden, in welchem die heiterste Freude sich als Blüte der hohen, alles Persönliche vernichtenden Begeisterung mir erschloß. Aus Ihren Zeilen ist zu ersehen, daß diese Empfindung ganz die Ihrige ist, daß Sie in der Welt draußen „Bayreuther“ blieben und Bayreuth bethätigen; das hat mir eine Befriedigung verschafft, welche ich als eine unaussprechliche bezeichnen darf.

Bayreuth, 3. Januar 1887.

Cosima Wagner.

In den letzten Jahren hat der berühmte Künstler neben zahlreichen anderen Rollen vor allem die große Partie des Odysseus in Bungeners „Homerischer Welt“ mit aufopferndem Idealismus freiert.

Von seinen Partien seien als besondere Glanzleistungen noch sein Agamemnon („Iphigenie in Aulis“), Hans Sachs, Zar Peter, Rühlborn, Herzog von Ferrara (Lucrezia Bampyr, neben so vielen anderen rühmend hervorgehoben. In Henschels „Rubia“ schuf er vor kurzem die Hauptbaritonpartie, in Faderewskis „Manru“ den kalibanähnlichen Urok, in d'Alberts „Kain“ die Titelrolle.

Ernst Wachter.

Der hervorragende Bassist Ernst Wachter (eigentlich Wächter) ist am 19. Mai 1872 in Mülhausen im Elsaß geboren. Seine Eltern zogen später nach Leipzig, woselbst der junge Mann nach dem Besuche der Schule, um sich im kaufmännischen Berufe auszubilden, zunächst als Volontär in ein Geschäft eintrat. So sehr in Wachter auch der Künstler schlummerte und eine tiefere innere Neigung ihm im Theater den Boden für sein zukünftiges Leben zeigte, wäre Wachter vermutlich dennoch der Kunst entzogen geblieben, wenn nicht mit dem Tode des Chefs der Firma das Geschäft aufgelöst worden wäre. — Wachter wandte sich an den Oberregisseur und Kammer Sänger Albert Goldberg vom Leipziger Stadttheater, der auch als Lehrer der Gesangkunst sich eines guten Rufes erfreut. Wie einerseits Wachter mit dieser Wahl keinen Fehlgriff gethan hat, so hat andererseits auch sein Lehrer eine Anerkennung seiner Lehrthätigkeit durch diesen Schüler erhalten, der ihm sozusagen unter den Händen weg an ein Kunstinstitut wie die Dresdner Hofoper engagiert wurde.

Auf der Bühne sah man Wachter zum erstenmale am 10. Mai 1894. Er sang den Ferrando im „Troubadour“ und machte bei der Kritik den besten Eindruck. Seine zweite Partie war der Eremit im „Freischütz“ am 19. Mai 1894, eine Leistung, über die Paul Lindau an die „Neue Freie Presse“ nach Wien berichtete, und betreffs der er von

einer wundervollen Bassstimme spricht. Wachters erste größere Leistung war am 7. Juni die Partie des Sarastro, die dem jungen Sänger Gelegenheit gab, seine prachtvollen Mittel in das günstigste Licht zu setzen. Ferdinand Gleich schrieb damals im „Dresdner Anzeiger“: „Besonders erfreulich war die Wahrnehmung einer mehr als gewöhnlichen Verständnismäßigkeit des Sängers. Eine solche gab sich schon im erstenmale unzweideutig zu erkennen; besonders weihervoll war aber die Wiedergabe der Arien „O Isis und Osiris“ und „In diesen heiligen Hallen“; beim Vortrag der letzteren brachte der Sänger sein tiefes E erst am Schlusse des Musikstückes an, und zwar mit vollem Wohlklang und tadelloser Reinheit.“ Auch das „Dresdner Journal“ begrüßte es bei dieser Gelegenheit mit Freude, daß das Hoftheater den lang gesuchten seriösen, tiefen Bass endlich gefunden habe. — Ernst Wachter erfreut sich auch heute noch großer Beliebtheit bei Publikum und Kritik.

Erika Wedekind.

Diese berühmte Koloratursängerin ist schon wiederholt der Gegenstand biographischer Essays gewesen. Als die zuverlässigste Arbeit dieser Art bezeichnet man uns einen Aufsatz, den der bekannte Musikforscher A. Riggl für die „Schweiz“ geschrieben hat. Wir halten uns im Folgenden hauptsächlich an die Skizze des Karauer Musikschriftstellers.

Erika Wedekind wurde in Hannover geboren, wohin ihr 1888 verstorbener Vater, Dr. med. Wilh. W., in den sechziger Jahren übersiedelt war. Vor 1848 hatte er sich am politischen Leben Deutschlands eifrig beteiligt und saß zur Revolutionszeit im Frankfurter Parlament. Nach mannigfachen Wanderungen ließ sich der treffliche Arzt, da Kalifornien immer mehr aufblühte, in San Francisco nieder, um in der Stadt seinen Beruf auszuüben. Dort lernte er seine nachmalige Gattin, Emilie Kammerer aus Ludwigsburg, kennen, welche ihre Schwester, die in den fünfziger Jahren hochgeschätzte Sängerin Sophie K. auf einer Konzerttournee durch Amerika begleitete. Während die begabte Künstlerin jenseits des Ozeans ein frühes Grab fand, schloß Emilie daselbst ihren glücklichen Ehebund und siedelte, wie bereits angedeutet, erst im folgenden Dezennium mit ihrem Manne nach Deutschland über. In den siebziger Jahren kaufte Dr. Wedekind das Schloß Lenzburg, dessen weitläufige Gebäulichkeiten den isolierten Bergkegel krönen, an den sich das gleichnamige Städtchen anlehnt. Hier, auf

der luftigen Höhe, wo das Auge mit Entzücken gen Süden über ein weites Wald- und Hügelgebiet nach den schnee-glänzenden Hochalpen, gen Norden und Westen ins liebe-liche Narthal und die dahinter sich aufstürmenden Zuraberge schweift, verlebte Erika im Kreise zahlreicher Geschwister ihre glückliche Kindheit. — Die herrliche Gegend war, wie sie selbst sich ausdrückt, ihr „Paradies“, und flößte dem Mäd-chen jene begeisterte Liebe zur Natur ein, die heute noch ihr Herz erfüllt. Nachdem sie die Lenzburger Schulen durchgemacht, kam die Fünfzehnjährige zur weiteren Aus-bildung in das Töchter-Institut und Lehrerinnen-Seminar zu Arau, wo sie stets die ersten Noten hatte und, ohne den Lehrerinnenberuf ergreifen zu wollen, das Patent dafür erwarb. „Noch immer,“ schreibt Riggli, „sehen wir das reizende Persönchen im Schmuck des Alpenrosenkranzes vor uns, mit dem sie bei einem Arauer Maienzug ihr braun-gelocktes Köpfchen geschmückt hatte. Nach ziemlich kurzem Aufenthalt zu Lausanne kehrte Erika Wedekind in ihre Heimat Lenzburg zurück, ohne vorerst bestimmte Pläne zu verfolgen. Als Kind schon für die edle Kunst der Töne eingenommen, beteiligte sie sich an dem regen musikalischen und theatralischen Leben der Kleinstadt, die sich von jeher durch ihren Kunstsinne ausgezeichnet hatte und aus der seit der Mitte dieses Jahrhunderts eine ganze Anzahl trefflicher Gesangskünstler hervorgegangen waren — wir erinnern an die Sopranistin Fanny Hünerwadel, die leider in ihrer Jugendblüte vom Nervenfieber hinweggerafft wurde, an Anna Strauß, die spätere Frau Walter, an die mit prächtigen Stimmen begabten Bassisten Rationalrat Ringier und Dr. Karl Schmid. Vor allem war es der feueereifrige, von dem musikalischen Talent Eritas begeisterte Lenzburger Musik-direktor H. Hesse, der sie so viel wie möglich für die Auf-führungen des Gesangvereins in Anspruch nahm und ihr immer bedeutendere Aufgaben stellte. Da sie bald größere Partien mit Orchesterbegleitung glücklich durchzuführen im

stande war, reifte allmählich der Entschluß in ihrer Seele, sich ganz der geliebten Musik zu widmen und als Sängerin sorgfältig ausbilden zu lassen. So bezog Erika Wedekind im Einverständnis mit der Mutter 1891 das Konservatorium zu Dresden, um hier unter der Leitung der Gesangsmeisterin Fräulein Aglaja Orgeni die strengsten und eifrigsten Studien zu machen. „Zhr verdanke ich“ — so lauten der Künstlerin eigene Worte — „daß ich singen gelernt habe. Fräulein Orgeni, früher eine vielgefeierte Sängerin, ist eine wahrhaft geniale Lehrerin. Sie hat mir nicht nur die Gesangstechnik offenbart, sondern mich auch davon überzeugt, daß nur eiserner Fleiß zum Ziele führen kann.“ — Schon während der Konservatoriumszeit erhielt Fräulein Wedekind Gelegenheit, sich öfters in Dresdner Gesellschaften sehen zu lassen und ebenso sang sie wiederholt im Schweizerverein, wo ihre Lieder stets ein besonders dankbares Publikum fanden.

Inzwischen hatte sich die ebenso unermüdlich fleißige hochbegabte Konservatoristin nach zwei Jahren schon das Preiszeugnis der Anstalt erworben, eine Auszeichnung, die jährlich in jeder Kategorie nur einmal erteilt wird und bereits war sie vom Hoftheater zu Kassel engagiert, als in Dresden die für ihre Zukunft entscheidenden Ereignisse eintraten. Anfangs März 1894 wirkte Erika Wedekind in einem Dresdner Wohlthätigkeits-Konzert mit und sang bei diesem Anlaß die große Scene aus Bellinis „Norma“ so hinreißend, daß der damals neue Intendant der Hofoper, Graf Seebach und Generalmusikdirektor Schuch, die ohnehin auf der Suche nach jugendfrischen, zugkräftigen Talenten waren, die kleine Schweizerin sofort zu einem Probegastspiel auf der Bühne der altberühmten Kunststätte einluden. Man wählte die ihrem Naturell besonders zusagende Rolle der Frau Flut in Nicolais „Lustigen Weibern von Windsor“ und schon am 15. März fand die Vorstellung statt, in welcher die Novize das Theaterpublikum Elbathens förmlich

aus dem Häuschen brachte und zugleich die strengsten Kritiker dermaßen für sich einnahm, daß über ihre dauernde Anstellung kein Zweifel mehr walten konnte. „Die nicht große, aber liebliche, anmutige und klangvolle Stimme,“ schrieb Herm. Starke in die „Dresdner Nachrichten“, „beherrscht mit Leichtigkeit zwei Oktaven und intoniert mit derselben Sicherheit das tiefe wie das hohe C. Die Ausgleichung der Register, von welchen das mittlere als das wertvollere und kräftigere erschien, ist mit großer Sorgfalt bewirkt, die Stimme besitzt Wärme und Herz; sie ist biegsam, geschmeidig und zugleich trefflich geeignet zur Ausföhrung der Cantilene wie des kolorierten Gefanges. Die schönste Zierde der Darbietungen der Söngerin aber bilden der vornehme Vortrag und die ausgesprochene Kunstfertigkeit, die sie der unübertrefflichen Schule Fräulein Aglaja Orgenis zu danken hat. Zum großen Vorteil der noch jugendlichen Künstlerin gesellt sich zu diesen Errungenschaften eine ausgesprochene schauspielerische Begabung, echtes Theaterblut, das instinktiv immer das Richtige trifft. Vor- gestern hat Fräulein Wedekind manchmal sozusagen für zwei gespielt; aber dieses Zuviel ließ doch den Kern der Begabung im besten Licht erscheinen und sprach für, nirgends gegen die richtige Auffassung der Aufgabe.“ — Und Paul Lindau verkündete den Ruhm Erikas in der Wiener „Neuen Freien Presse“ vom 20. April 1894 mit folgenden Worten: „Merkt Euch den Namen dieser Anfängerin, Ihr werdet von dem jungen Mädchen noch oft sprechen hören!“ So schrieb vor etwa 50 Jahren Jules Janin, als er im „Journal de Débats“ auf das erste Auftreten der jugendlichen Konservatoristin Rachel hinwies. An diese Worte darf man heute erinnern. Kürzlich ist hier eine blutjunge Söngerin, Fräulein Erika Wedekind, als Frau Flut zum erstenmale aufgetreten, mit einem Erfolge, dessen Höhegrad einen fast demonstrativen Charakter hatte, und bald darauf hat dieselbe, eben vom hiesigen Konservatorium flügge ge-

wordene Künstlerin als Regimentstochter den rauschendsten Beifall gefunden, der an die schönsten Stunden der Sembrich erinnerte. Kein Zweifel, daß der deutschen Oper in Fräulein Wedekind als Sängerin und als Darstellerin ein ganz ungewöhnliches Talent erwachsen ist. Das ist echtes, unverfälschtes Theaterblut! Die Bühnensfertigkeit dieses jungen Mädchens, das eben den ersten Schritt auf die Bretter thut, hat fast etwas Beängstigendes und Unheimliches. Ihre Geste ist schlicht und sicher, ihre Mimik ausdrucksvoll, keine auffällige Ungelenkheit verkrümmert die Verwirklichung der Intentionen."

Man beeilte sich, den Kontrakt in Kassel rückgängig zu machen und das „zierliche Wendenkind“, wie Dr. Arthur Seidl in einem Berichte der „Deutschen Wacht“ die Künstlerin taufte, für Dresden zu gewinnen.

Mit der Regimentstochter und namentlich mit der Mignon, sowie später mit ihrer Gretel in Humperdinck's Märchenspiel siegte die junge Sängerin auf allen Linien. Glänzende Gastspiele in Wien, Leipzig, Berlin, Moskau schlossen sich diesen Erfolgen an.

Von den zahlreichen Partien der Sängerin seien noch die folgenden genannt: Nürnberger Puppe, Rosine im „Barbier“, Theresa in „Benvenuto Cellini“, Page Oskar in „Amelia“, Isabella in „Robert der Teufel“, Benjamin in „Joseph in Egypten“, Gilda in „Rigoletto“, Margiana in „Barbier von Bagdad“, Norma in „Don Pasquale“, Adina in „Liebestrank“, Zerline in „Fra Diavolo“, Zues in „Afrikanerin“, Adele in „Fledermaus“, Elvira in „Ernani“, Blondchen in der „Entführung“. In der d'Albert'schen Oper „Die Abreise“ kreierte Frau Wedekind die Louise.

An den Kaiserfestspielen zu Wiesbaden hat sich Erika Wedekind zweimal beteiligt, als Rosine im „Barbier“ und als Zerline in „Fra Diavolo“. Sie wurde vom Kaiser

durch Überreichung einer Broche und eines Armbandes mit dem kaiserlichen Namenszug und Wappen ausgezeichnet.

Im Jahre 1898 wurde Erika Wedekind vom Großherzog von Hessen zur großherzoglich hessischen und im Jahre 1900 von Sr. Majestät dem König Albert zur königlich sächsischen Kammerfängerin ernannt. Außer dem Anhaltischen goldenen Verdienstorden für Kunst und Wissenschaft und dem Meiningenschen Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft besitzt sie die große goldene Medaille von Altenburg.

Marie Wittich.

Marie Wittich steht neben Therese Malten als erste dramatische Sängerin unserer Hofoper. Ihre prachtvolle germanische Erscheinung macht sie zur Verkörperung Wagner'scher Frauengestalten ganz besonders geeignet, und dazu kommen nun die ungeschwächten stimmlichen Mittel, der tiefe Ernst der Auffassung, die Natürlichkeit des Spiels, die poetische Weiblichkeit in Wesen und Haltung. Ihre Eva, Santa, Elsa, Elisabeth, Sieglinde, ferner Partien ähnlichen Stils, die sie in den betreffenden Uraufführungen geschaffen: Herrat (Draefete), Ildicho (Guntels „Attila“), Hildegund (Befers „Frauenlob“) bleiben typisch in der Erinnerung haften. Zu ihren Schöpfungen gehören auch die Reine Gounou in Zöllners „Überfall“, die Louise in Mascagnis „Rangau“, die Gervaise im „Irrlicht“ von Grammann, die Nesta („Asraal“ von Franchetti), Urvasi (Kienzl) u. s. w. Von ihren klassischen Rollen seien erwähnt: Alceste, Iphigenia in Aulis, Donna Anna, Rezia, Agathe, Fidelio u. a. m., ferner singt Frau Wittich die Santuzza, Margarethe, Selica, Lotte in Massenets „Werther“ Venus im „Tannhäuser“, Valentine. Neuerdings hat sie auch die Brünnhilde ihren gefanglichen Heroinnenleistungen beigegeben und in Bungerts „Homerischer Welt“ die großen weiblichen Partien geschaffen.

Am 29. März 1893 erhielt Marie Wittich, die übrigens seit dem Jahre 1890 mit dem damaligen Ratsassessor,

jetzigen Stadtrat Dr. jur. Faul verheiratet ist, den Titel einer Königl. Kammerfängerin. Über das Leben der Künstlerin sei noch Folgendes mitgeteilt:

Marie Wittich ist in der Universitätsstadt Gießen zur Welt gekommen; sie entstammt, wie der „Dresdner Theater-Anzeiger“ mitteilt, einer Kaufmannsfamilie, welche lebhaften Anteil an den Erfolgen unserer Künstlerin nimmt. Frau Marie Wittich hatte schon in ihrer frühesten Jugend, und zwar in der Schule, Gelegenheit, sich im Gesange zu üben. Nach der Konfirmation kam Marie Wittich zu einer verwandten Familie Namens Ulrich in Würzburg, woselbst sie förmlichen Gesangsunterricht erhielt. Nach beendigter Ausbildung als Sängerin betrat die hoffnungsvolle junge Dame die Bretter und der Glückstern leuchtete ihr überall voran. Düsseldorf, Basel, Dresden (Hoftheater), Schwerin (Hoftheater) und seit 1889 wieder Dresden (Hoftheater) — das sind sämtliche Engagements der Künstlerin, die gerne wieder hierher zurückgekehrt ist an jene Stätte, wo sie die freundlichste Aufnahme und Wertschätzung gefunden, die man ihr bei jeder Gelegenheit gerne beweist. „Marie Wittich versteht es nicht nur, die zarten Mozart-Kompositionen zur schönsten Geltung zu bringen, sondern sie glänzt auch in jeder ihrer hochdramatischen Wagnerpartien; in jeder Partie ist sie eine ganz andere, aber immer dieselbe große Künstlerin.“ Gelegentlich des Regierungszubiläums hat der König die Verdienste Marie Wittichs durch Allerhöchste Verleihung der großen goldenen Medaille „virtuti et ingenio“ gewürdigt.

Das Ballet.

August Berger.

Ein Tänzer von seltener Anmut und Eleganz ist August Berger, der seit dem Beginne der Spielzeit 1900 bis 1901, als Nachfolger Thiemes, an der Spitze des Dresdner Hoftheaterballets steht. Berger ist in Boskowitz geboren, einem mährischen Städtchen. Seine Eltern hatten ihn für die Militärlaufbahn bestimmt. Aber schon an der Prager Realschule regte sich der Tanzkünstler in August Berger. Er schlich sich zu den Proben des Ballettheaters in Prag-Weinberge, wurde von dem Meister Giovanni Buturini als Eleve angenommen und unterrichtet. Nach langen Kämpfen gab Bergers Vater seine Zustimmung zur Berufswahl des Sohnes.

Über Bergers weitere Schicksale berichtet der Dresdner Theateranzeiger Folgendes: Der berühmte Barbolini nahm ihn als Lehrling an; er begleitete jenen nach dem Norden, erhielt dann die Stelle des ersten Solotänzers am Prager deutschen Landestheater, unter Kreibitz, ging später nach Paris ans Châtelet, nach Toulouse und schließlich nach Mailand ans Teatro del Verme. Berger war der einzige Nichtitaliener, der sich rühmen durfte, in Mailand als Tänzer aufgetreten zu sein. Die Militärpflicht rief Berger nach Prag zurück und es dauerte nicht lange, so zog er wieder die Uniform aus und sprang auf Ballettschuhen herum. Es war dies im Frühjahr 1884, als Berger unter schmeichelhaften Bedingungen an das böhmische National-

theater in Prag engagiert wurde, woselbst er fast siebzehn Jahre hindurch als seriöser Sänger (danseur noble), Choreograph, Balletmeister, Charaktertänzer, Mimiker und Grotesktänzer bis zu seiner Berufung an die königliche Hofbühne in Dresden wirkte und sich außerordentlicher Beliebtheit als Mensch wie als Künstler zu erfreuen hatte. Sein Abschied am Prager Nationaltheater war ein Ereignis für das gesamte Publikum, welches nicht müde wurde, dem verehrten Meister stürmische Ovationen zu bringen. Es sei gleich hier erwähnt, daß unsere prima ballerina, Fräulein Grimaldi, die fünf Jahre hindurch am Nationaltheater in Prag thätig war, Meister Berger ihre künstlerische Vollendung verdankt. Berger war es auch, der am Prager Nationaltheater das eigentliche Balletwesen im weiteren Sinne kreiert und eine Ballettschule gegründet hat. Unter Bergers Leitung gelangten zahlreiche Ballet-Divertissements zur Aufführung, und ich will von den vielen nur einige nennen, z. B.: Manzottis „Excellior“, „Amor“, „Narentha“; Taglionis „Fantaska“, „Flick und Flock“; von Montplaisir „Brahma“; Pratesis „Day-Sin“; Tschaikowskys „Schwanensee“; Delibes „Sylvia“ und „Coppelia“; Adams „Gisela“; von David „Der steinerne Gast“; Salvayrs „Sandango“; von Bayer „Die Puppenfee“. Von August Bergers Balletdichtungen wurden gegeben: „Bajaja“, „Ein Wintermärchen“, „Die Teufelspillen“, „Kafoc-Kafocz“, „Böhmische Hochzeit“, „Broutschek“, „Der Kinder Weihnachtstraum“ u. a. m., überdies eine Anzahl Divertissements und große Ballet-Einlagen in Ausstattungsstücken; ferner Tanz-Arrangements in großen Opern. Während der Zeit seines Prager Engagements trat Berger 1828 mal auf. Am hiesigen Hoftheater hat er schon ganz Beachtenswertes geleistet; sein famoser Tanz als Soldat in „Hugenotten“ fand stürmischen Beifall, und großen Erfolg erntete Berger in der „Verkauften Braut“, wie in „Sylvia“ zc. Bis heute hat Berger in folgenden Opern hier die Tänze neu einstudiert und zwar in „Afri-



Leon Rains

Ernst Wachter
Richard Rübsam

Erika V
Gisela



ka
sela
Widekind
Studigl

Maria Wittich
Friedrich Plaschke

Karl Scheidemantel

kanerin“, „Hugenotten“, „Robert der Teufel“, „Verkaufte Braut“, „Stumme von Portici“; auch das „Volksfest auf Guinea“ verdankt Berger den vollen Erfolg. Was Berger in „Samson und Dakila“ geleistet, sagen uns die Worte Ludwig Hartmanns: Herr Balletmeister Berger, ein starkes Talent, ward in Dresden zum Simson von Saint-Saëns, der seine Widersacher besiegt hat.“

An anderer Stelle haben wir es oft ausgesprochen, wie hoch wir die Tanzkunst schätzen, was sie uns in Kunst und Leben bedeutet. Daß Meister Berger unsere Auffassung teilt, ja in diesem selben Geiste wirkt und schafft, beweisen seine künstlerischen Bestrebungen aufs Eindringlichste und Überzeugendste.

Paul Rothe, Otto Zöbisch, Anna Hörnlein.

Als elegante Solotänzer wirken neben Herrn Berger noch die Herren Paul Rothe und Otto Zöbisch, und neben Fräulein Grimaldi noch eine sehr geschmackvolle Solotänzerin, Fräulein Anna Hörnlein, die im Jahre 1898 vom Straßburger Stadttheater zu uns kam. Sie gefiel als Gast in einem Thienne'schen Divertissement dermaßen, daß sie für unsere Hofbühne gewonnen wurde. Fräulein Hörnlein ist leicht und anmutig in ihren Bewegungen; man rühmt ihre Grazie, ihre Gewandtheit.

Am längsten wirkt hier als Solotänzer Paul Rothe. Er kam mit seinem zehnten Jahre in die hiesige Balletschule unter Leitung des Balletmeisters Pohl, der die Eltern des Knaben auf dessen Tanztalent aufmerksam machte. Als 1875 Köller an die Spitze des Ballets trat, bildete er Rothe zum Solotänzer aus, als welcher er 1878 für das hiesige Hoftheater engagiert wurde. Nach einem Jahre schon mußte er diese Stellung verlassen, um seiner Militärpflicht nachzukommen. Von 1879—1880 diente er beim hiesigen Schützenregiment. 1881 finden wir ihn als Solotänzer in Kopenhagen am dortigen Tivoli. Er kam in die Hände eines ausgezeichneten Balletmeisters, Gustav Carey, welcher ihn so vorzüglich ausbildete, daß er ein Liebling des Publikums wurde. Im Winter war er am zweiten Theater,

dem „Casino“ in Kopenhagen, mit sehr gutem Erfolg thätig und hatte Gelegenheit, bei den dortigen Ausstattungsstücken seine Befähigung auch als Balletmeister zu bekunden. Im Herbst 1882 reiste er im Auftrage der Direktion des Casinos nach Prag, um dort Studien für größere Ballet-Arrangements zu machen. Seit 1883 wirkt er wieder am hiesigen Hoftheater.



Die kgl. musikalische Kapelle.

Ernst von Schuch.

Geheimer Hofrat Ernst Edler v. Schuch zählt zu den drei oder vier weltberühmten deutschen Dirigenten, deren Namen in jedermanns Munde ist. Er ist Generalmusikdirektor der königlichen Kapelle, Leiter der gesamten Oper, besitzt eine große Anzahl von Orden und Auszeichnungen, und wurde bei Gelegenheit des 350jährigen Jubiläums der Kapelle vom Kaiser von Oesterreich in den erblichen Adelsstand erhoben.

Über Ernst v. Schuch, den Dirigenten, den Künstler haben sich schon viele Musikschriftsteller voller Bewunderung geäußert. Wilhelm Kienzl in Graz, der Komponist der „Urvasi“ und des „Evangelimanns“, sagte vor einigen Jahren in seinen „Miscellen“ über ihn: „Er ist ein Genie — das sagt alles! . . . Daß er ein vielseitiger Dirigent ist, beweisen die mit großem Schwunge und bei aller Gewissenhaftigkeit in unglaublich kurzer Zeit zur Auf- führung gelangten Wagner'schen Riesen-Dramen: „Tristan und Isolde“ und die „Nibelungen“-Teile. Zum ersten Werke sollen nur 13 Orchesterproben stattgefunden haben. Hätte Richard Wagner diese Leistungen Schuchs erlebt, so hätte er dessen Talent nicht am „Kienzi“ zu messen gebraucht, bei dessen Anhörung unter Schuchs Leitung der Meister seinerzeit den harmlosen, aber für Schuch schmeichelhaften Kalauer machte: „Dies ist der einzige Schuch, der mich nicht drückt.“ — Ein Bild von Schuchs Thätigkeit

gibt Dr. Paul Sakolowski in einer dem großen Kapellmeister gewidmeten Broschüre.*) Frühmorgens ist seine erste bange Frage, ob jemand abgesagt hat, und diese Sorge hält ihn bis 3 Uhr gefangen. Nun aber sofort ans Klavier zum Repetieren, aber nicht mit den sicheren, längst akkreditierten Künstlern, die können mit den Korrepetitoren proben, sondern mit den Jungen, die er entdeckt hat, und die er nun in verschiedenen Rollen zuerst auf die Bühne bringen will. Er spielt da nicht die ganze Klavierpartitur, nur die linke Hand gibt ein paar Harmonien an; dadurch will er den Sänger zunächst sicher in seiner Partie und unabhängig vom Orchester machen. Dabei gibt Schuch den vorzüglichsten Gesangsunterricht, natürlich immer im Hinblick auf die Bühne. Zur Erholung des Sängers springt er dann schnell auf eine halbe Stunde in den Chorübungsaal und hält dort Musterung. Auch dem Ballettsaal stattet er einen Besuch ab, setzt sich wohl auch gar an den Flügel, um den Tänzerinnen den Rhythmus ordentlich klar zu machen, und kehrt wieder zum Repetieren zurück. Da hört er plötzlich, wie nebenan die vier Hornisten ein paar schwierige Ensemblestücke einüben, sofort ist er mit seinem Rat zur Stelle; aber er kann sich nicht lange aufhalten, denn sein feines Ohr vernimmt, wie, einige Zimmer entfernt, ein Sänger stets einen Ton falsch singt, ohne daß der Repetitor es merkt, im Nu ist er hilfreich zur Stelle. Wenn man ins Dresdner Theater kommt und fragt: „Ist der Herr Geheimrat da?“ „Jawohl,“ sagt der alte Portier, „aber wo er jetzt gerade ist, weiß niemand!“ Man kann dann auch eine Stunde und länger warten, ehe man ihn zu Gesicht bekommt. Ach, er war eben auf der Bühne gewesen, wo die Koulissen für den Abend aufgestellt wurden, und da hatte er, der Generalmusikdirektor, verschiedene Anordnungen zu geben. Dann mußte er schnell zum Generalintendanten, Herrn Grafen

*) Verlag von Heinrich Seemann.

von Seebach, war auch einmal an der Kasse unten, um zu fragen, ob der Billetverkauf gut gehe, und hat schnell in dem kleinen, gemüthlichen Theaterkeller etwas gefrühstückt, noch schnell mit den Streichern eine kurze Orchesterprobe abgehalten, 2c. „Aber nehmens mir net übel, i hab gar ka Zeit, i muß schnell wieder zur Probe.“ Und damit ist er auch bereits wieder in ein Probierzimmer verschwunden, ehe man Zeit gehabt hat, eine geziemende Verbeugung zu machen. Nur eine ruhige Zeit hat er, die ist nach einer Aufführung, die er geleitet hat, in seiner Garderobe. Das schmucklose Zimmer, das nur ein riesiger Vorbeertranz — eine Erinnerung an sein 25 jähriges Dresdner Jubiläum — ziert, ist so recht behaglich zum gemüthlichen Plaudern. Und während er sich hier umkleidet, erzählt er gern Histörchen aus seinem reichen Theaterleben und ist hocherfreut, wenn man mit der Vorstellung zufrieden war. Sein Stolz ist nur, daß die Aufführung „geklappt“ hat, daß alle Darsteller gut bei Stimme waren, und — wie z. B. bei „Samson und Dalila“ — der Maschinenapparat richtig funktioniert hat. Er probt meist mit Künstlern die er entdeckt hat, sagte ich oben. Wie viele sind nicht von ihm schon dann, als noch niemand ihren inneren Wert erkannt hatte, nach ihrem Zukunftswerte, wenn ich so sagen darf, richtig taxiert worden! Man könnte eine lange Liste von Künstlern ersten Ranges aufstellen, die Schuch ihre Verühmtheit zum größten Teile verdanken. Er fördert die Talente, wo er kann; die Generalintendanz muß mit ihren Mitteln einspringen, wenn die eigenen Mittel des Entdeckten nicht ausreichen; es ist gewissermaßen eine Erziehungsanstalt für angehende Größen unter seiner Leitung entstanden, die für die Dresdner Hofoper den ausgezeichneten Vorteil hat, daß stets äquivalenter Nachwuchs da ist. Die Dresdner Hofoper hat nicht nötig, abgesungene Größen bis zu ihrem Lebensende auftreten zu lassen, sie schafft fortwährend neuen Ersatz, und da alle Partieen meist dreifach besetzt sind, wird es

selten vorkommen, daß eine Oper — es sei denn eine eben einstudierte Novität — wegen Unpäßlichkeit eines Künstlers vom Spielplan abgesetzt werden muß. Auch dies ist Schuchs Werk. Jeder Sänger, jede Sängerin muß ein möglichst umfassendes Repertoire ihr eigen nennen.“

Auch die Dresdner Musik-Kritik (Friedrich Brandes, Dr. Poppe, F. A. Geißler, Ludwig Hartmann u. a. m.) pflegt in der Anerkennung von Schuchs Wirken meist nur eine Stimme zu haben.

„Wenn er an dem Dirigentenpult sitzt“, so schildert ihn Dr. Adolf Rohut, „erscheint er wie ein siegesgewisser Feldherr auf dem Schlachtfelde — es geht alles wie am Schnürchen und nirgends ist ein strategischer und taktischer Fehler bemerkbar! Freilich darf auch nicht außer acht gelassen werden, daß der Sieg mit Hilfe einer solchen Kapelle unschwer zu erringen ist; aber zu jeder Zeit wirkt das Beispiel Schuchs, der feurig, genial und mit ganzer Hingebung dirigiert, auf die Künstler im Orchester begeisternd und fortreißend.“

Ernst v. Schuch ist am 23. November 1848 in Graz geboren, besuchte das dortige Gymnasium, später das zu Marburg und studierte dann drei Jahre Jura auf der Universität seiner Vaterstadt. Früh schon kam sein musikalisches Talent zum Vorschein, welches er durch den Besuch der Musikschule in Graz, wo er namentlich Violinunterricht erhielt, weiter ausbildete. Seine Lehrer waren Eduard Stolz, später Kapellmeister an der K. Oper in Wien, und kurze Zeit Otto Dessoff, jetzt Kapellmeister in Frankfurt a. M. 1867 führte Schuch, auf Veranlassung Theodor Lobes, den Entschluß, sich ganz dem Theater zu widmen, aus. Er trat beim „Lobe-Theater“ als zweiter Musikdirektor ein und verdankt seine weitere Ausbildung dem Kapellmeister Ludwig Dumont. 1868 und 1869 war er als Musikdirektor am Stadttheater zu Würzburg, 1870 in Graz und 1871 in Basel engagiert. Im März 1872 engagierte ihn

Pollini als Dirigent für sein damaliges italienisches Opern-Unternehmen; er erweckte dort das Interesse des Grafen Platen, und so wurde er 1872 an das hiesige Hoftheater berufen. (Nach Rienzls Meinung war es Madame Artôt, welche ihn zuerst auf ihren „Traviata“- und „Barbier“-Reisen entdeckt haben soll.) Schon 1873 erhielt er das Prädikat „Königlicher Kapellmeister“ und später den Titel „Hofrat“. Er ist seit 1875 mit der ausgezeichneten Kammerfängerin Clementine Proška vermählt.

Kapellmeister und Korrepetitoren.

Adolf Hagen, königl. Kapellmeister und Leiter mehrerer anderer musikalischer Körperschaften, ist seit 1883 als Dirigent in Dresden thätig. Hagen ist ein umsichtiger, energischer und musikalisch sehr feinsühligter Orchesterleiter, was schon bei seiner früheren Thätigkeit unter Pollini in Hamburg von der Kritik anerkannt wurde. Er ist auch Komponist; seine Operetten und komischen Opern sind wiederholt unter lebhaftem Beifall aufgeführt worden.

Adolf Hagen ist am 4. September 1851 in Bremen geboren; sein Vater, Johann Baptist Hagen, war langjähriger Kapellmeister in Wiesbaden. Er genoß seine musikalische Erziehung bei Freudenberg, Raff u. a. Schon frühzeitig zeigte er solche Begabung als Klavierspieler, daß er als zwölfjähriger Knabe in verschiedenen Konzerten zum Besten des Ludwig Uhland-Denkmal die Ouverture zur Gluck'schen „Iphigenia“ vierhändig auf dem Pianoforte mit bestem Erfolg spielte. Sein heißester Wunsch war stets, gleich seinem Vater Kapellmeister zu werden, und so trat er zuvörderst in die Kapelle des Hoftheaters in Wiesbaden unter der Direktion des Kapellmeisters Jahn — im November 1886 — als Violinist ein. Nebenbei leitete er bereits mehrere Chor- und Musikvereine, bei welchen er sein schon damals bedeutendes Direktionstalent bewähren konnte. Desgleichen komponierte er mehrere Konzert-Duvert-

turen, die in Wiesbaden und anderswo durch ihre geschickte Instrumentierung und ihren leichten Melodiensfluß sehr gefielen und ihn als tüchtigen Beherrscher der Musikformen und gewandten Harmoniker zeigten.

1872 nahm er die Stelle eines Chor- und Musikdirektors in Danzig an. Die erste Oper, welche er am 27. Dezember des genannten Jahres dirigierte, war „Czar und Zimmermann“. Er wirkte dann in Bremen, Freiburg i. Br. und, wie erwähnt, in Hamburg, von wo er im Jahre 1883 nach Dresden geholt wurde.

Hermann Kutschbach (Kutschbauch) war Schüler des Dresdner Konservatoriums, studierte unter Draeske, kam dann als Korrepetitor an die Hofoper, an der er gegenwärtig, nachdem er in Köln bis 1898 den Dirigentenstab geführt, als königl. Kapellmeister thätig ist. Er ist ein temperamentvoller Orchesterleiter und als Partiturenleser bewundernswert, sowie er auch als Einstudierer beim Sängersonale sehr beliebt ist.

Fritz Ritter von Schreiner, königl. Musikdirektor, ist am 22. Juli 1863 als Sohn eines Advokaten in Graz (Steiermark) geboren, absolvierte das dortige Gymnasium, besuchte zwei Jahre hindurch die juristische Fakultät an der Grazer Universität, spielte jedoch nebenbei schon seit seinem sechzehnten Jahre im Theater-Orchester als Waldhornist mit. Von Ostern 1885 bis Juli 1886 war er bei den vereinigten Grazer Theatern als dritter Kapellmeister und Korrepetitor engagiert und im September desselben Jahres kam er in gleicher Eigenschaft nach Dresden. Ein Jahr später wurde er auch Lehrer am Konservatorium. Herr von Schreiner ist gegenwärtig Chordirektor und Leiter von Spielopernaufführungen, hat aber wiederholt bewiesen, daß er auch größeren Aufgaben gewachsen ist; man rühmt besonders seine Leitung von Glucks „Orpheus“.

Dr. Walter Rabl, erster Korrepetitor, hat in Wien studiert. Dr. Rabl hat jetzt einen neuen Kontrakt mit unserer Hofoper abgeschlossen, demzufolge er in regelmäßigen Zwischenräumen eine Oper dirigiert. Rabl hat sich als Komponist einer im Hoftheater gespielten Sinfonie und mehrerer Kammermusikwerke und Lieder bereits vorteilhaft bekannt gemacht. Neben ihm sind noch als Korrepetitoren mit Fleiß und Eifer thätig: **Herbert Williams**, eine sehr tüchtige Kraft; sodann die beiden jüngsten: **Richard Schmidt** und **Alfred Elsmann**, der Sohn des bekannten Kammermusikers.

Herr Elsmann jun. ist am 6. Mai 1878 zu Dresden geboren, absolvierte das Realgymnasium und trat dann in das hiesige königl. Konservatorium ein, woselbst er bei Frank Klavier, bei Draeske Komposition studierte. Seit 1. Februar 1900 ist Herr Elsmann an der königl. Hofoper als Korrepetitor thätig. Einige seiner Kompositionen werden demnächst im Druck erscheinen.

Die Konzertmeister.

Henri Petri trug unter den Bewerbern um die bis dahin von Josef Lauterbach (pensioniert am 30. April 1889) verfehene Stellung eines Konzertmeisters an der Königl. musikalischen Kapelle zu Dresden, der damalige Konzertmeister der Gewandhauskapelle in Leipzig, den Sieg davon. Vom 1. Mai 1889 ab ist Petri in Dresden angestellt. Die Leipziger musikliebenden Kreise sahen den ausgezeichneten Künstler nur sehr ungern scheiden, der seit 1882, seit dem Abgange Schradies am Gewandhause, jener weltberühmten Pflegestätte der Musik, als erster Künstler wirkte. Petri war der erklärte Liebling des musikalischen Leipzig; die Zahl seiner Dresdner Verehrer steht hinter jenen nicht zurück. Henri Petri ist Holländer von Geburt. Seine Wiege stand in Zeyst, woselbst er am 5. April 1856 im Hause des Großvaters, des Organisten an der Hauptkirche in Zeyst, geboren wurde, während sein Vater als erster Oboist im städtischen Orchester zu Utrecht wirkte. Er entstammt einer echten und alten Musikerfamilie, denn auch unter seinen Vorfahren weiter hinauf befanden sich tüchtige Musiker. So lag denn von Natur aus die musikalische Begabung in ihm, und es bedurfte nur einer richtigen Schule, um das schlummernde Genie zur höchsten Entfaltung kommen zu lassen. Diese Schule fand sich, und so ist Petri eine Zierde nicht nur der Gigerzunft, sondern der musikalischen Welt überhaupt geworden.

Den ersten Unterricht in der Musik erhielt Petri, wie das ziemlich selbstverständlich ist, von seinem Vater, der den eine ungewöhnliche musikalische Veranlagung zeigenden Henri im Violin- und Klavierspiel unterrichtete. Später, etwa von seinem neunten Jahre ab, kam er zu einem Konzertmeister Dahmen, der ein tüchtiger Künstler und vorzüglicher Lehrer gewesen sein soll, und der sich des jungen Henri in wahrhaft väterlicher Weise angenommen hat. Außer der zunächst künstlerischen Erziehung des talentvollen Petri übernahm er sogar dessen menschliche Erziehung, denn er sorgte auch für den verwaisten Knaben, als dessen Vater im Jahre 1866 einer Cholera-Epidemie zum Opfer gefallen war.

Im Jahre 1871 trat eine entscheidende Wendung in des jungen Künstlers Geschiehe ein. Der König der Niederlande hatte sich entschlossen, einige besonders begabte Kunstjünger seines Landes auf seine Kosten ausbilden zu lassen, und er beauftragte mit der Prüfung eine aus den ersten niederländischen Musikern bestehende Kommission. Diese erteilte dem jungen Petri den ersten Preis. Dadurch wurde dieser in den Stand gesetzt, die eben neu gegründete Hochschule der Musik in Berlin zu besuchen und den Unterricht Joachims zu genießen.

„In den ersten Konzertsälen Deutschlands wie des Auslandes hat Petri Triumphe gefeiert und feiert sie noch. Sein Spiel atmet, ganz abgesehen von der brillanten Technik, dieselbe klassische Ruhe und Bornehmheit, die man an seinem Meister so bewundert, und im Ton übertrifft er ihn vielleicht noch an Weichheit und poetischem Charakter. Wie Sphärenklänge schmeicheln sich seine Töne in die Herzen der Hörer, um sie in Andacht versinken zu lassen. Es liegt etwas Überirdisches, Weibevolles in seinem Spiel, das die Seele füllt und erhebt, ohne daß man in Worten Rechenschaft für seine Stimmung und Empfindung zu geben vermöchte.“

Petris solistische Thätigkeit zeigte sich in besonders glanz-



	Gg. Naumann	P. Michael	M. Lewi
W. Drechsler	Gg. Wille	Ad. Hagen	G Hofra
K. Hüllweck	Alfr. Spitzner	Arth. Stenz	All



ewinger K. Braun Fr. Schramm M. Svedrofsky
 Geo.-Mus.-Dir. Fr. Grützmaker Ferd. Böckmann E. Teutscher
 rrat E. von Schuch
 Alfr. Elsmann H. Petri Ad. Elsmann C. Schlegel

vollem Lichte in der Triovereinigung: Petri, Margarethe Stern, Freiherr von Liliencron, die neben dem Rappoldi-Quartett seit Jahren die vornehmsten Genüsse der Dresdner Musikwelt bildeten. Auch als Komponist hat sich der erste Konzertmeister unserer königl. Kapelle rühmlich bethätigt.

Max Lewinger wirkt seit 1899 neben H. Petri als erster Konzertmeister an der königl. Kapelle, an Stelle des in den Ruhestand getretenen Professors Rappoldi. Das „Mus. Wochenblatt“ schrieb kürzlich über Max Lewinger: „Vielfach hat man es sich nicht erklären können, wie ein nicht bloß der großen Musikergilde, sondern auch den meisten seiner speziellen Fachkollegen gänzlich unbekannter und dabei noch so junger Geiger — in Leipzig als Sieger über zahlreiche, zum Teil schon allgemein bekannte Kollegen, die sich gleichfalls um das angesehene Amt beworben hatten, in Dresden auf das bereits in Leipzig erworbene Renommée hin — eine so schnelle Karriere zu machen vermochte, und doch lag auch hier die Sache ganz einfach: der junge Künstler war von den Persönlichkeiten, die zu wählen hatten, richtig in seiner die übrigen Bewerber und sonst in Frage kommenden Violinisten überragenden musikalischen Begabung und speziell technischen Meisterschaft erkannt und engagiert worden. Im Leipziger Gewandhaus debütierte der neue Konzertmeister kurz nach seiner Anstellung mit Beethovens Konzert und wurde von Publikum und Kritik einhellig als ein wertvoller Gewinn für das Leipziger Musikleben begrüßt. (Auch als Komponist hat Lewinger, wie hier gleich erwähnt sei, Beachtenswertes geleistet.)

Max Lewinger wurde am 17. März 1870 in Sulkow bei Krakau geboren. Da sein Vater, der selbst Musiker und als Bratschist im Theater-Orchester zu Krakau thätig war, anfänglich nichts von dem Violinunterricht des Knaben wissen wollte, so brachte sich derselbe die Anfangsgründe selbst bei und betrieb dies, als der Vater während eines

Sommers drei Monate von Haus abwesend war, mit einem solchen Talent und Geschick, daß der Vater, als er zurückkehrte, sich durch die überraschenden Resultate der so ohne sein Wissen getriebenen Violinstudien des Sohnes bestimmen ließ, des letzteren schon lange heimlich gehegten Wunsch, als Schüler in das Konservatorium zu Krakau einzutreten und systematischen Unterricht zu erlangen, zu erfüllen. In dieser Anstalt machte Max derartige Fortschritte, daß er bereits nach neun Monaten in einer öffentlichen Schülerproduktion das berühmte A-moll-Konzert von Viotti zur großen Zufriedenheit des Auditoriums spielen konnte. Infolge der Übersiedelung der Eltern nach Lemberg wechselte der Unterricht, indem der Knabe in das dortige Konservatorium als Eleve eintrat und drei Jahre unter der bewährten Leitung des Herrn Prof. Wolfsthal sich im Violinspiel zu vervollkommen suchte. Während dieser Studienzeit war er auch, durch den ein Jahr nach dem Domizilwechsel eingetretenen Tod des Vaters auf Gelderwerb angewiesen, als Primgeiger im Theater-Orchester daselbst in Thätigkeit. Doch der Jüngling strebte nach Höherem, und so begab er sich nach Wien, wo er durch Empfehlung des Herrn Prof. Grün, dem er Lipinskis Militärkonzert, Paganinis D-dur-Konzert, Ernsts „Othello“-Phantasie und andere einem fünfzehnjährigen Geiger sonst noch nicht zugänglichen Stücke vorgespielt hatte, eine Freistelle am dortigen Konservatorium erhielt. Unter der Leitung dieses ausgezeichneten Lehrers, wie hochherzigen Menschen, für dessen künstlerische Förderung und materielle Unterstützung Max Lewinger eine aufrichtige, unverlöschliche Dankbarkeit hegt, machte der junge Künstler so rapide Fortschritte in seiner Kunst, daß ihm, als er nach zweijährigem Studium das Institut verließ, der erste Preis mit den dazu gehörigen Medaillen, sowie das Schwarz-Mohrenstein'sche Stipendium zuerkannt wurden. Trotz dieses ruhmvollen Abganges, der in den betreffenden Kreisen viel von sich reden machte, veranstaltete Max Lewinger ein eigenes

Konzert in der österreichischen Hauptstadt doch erst Anfang 1892, das allerdings einen sensationellen Erfolg hatte, der auch in der Presse aufs nachdrücklichste bestätigt wurde und das Engagement des jungen Künstlers zunächst für ein Philharmonisches Konzert in Wien und dann seitens der meisten österreichischen Musikvereine zur Folge hatte. Im März 1893 stellte sich unser Künstler erstmalig einem deutschen Publikum, und zwar dem reichshauptstädtischen, vor und fand dieselbe Aufnahme, wie Jahres vorher in Wien. Den Antrag, in die damals vakante Stellung des ersten Konzertmeisters beim Berliner Philharmonischen Orchester einzutreten, schlug er zu gunsten der Berufung als Violinprofessor an das königl. Konservatorium in Bukarest aus. Während seines dreijährigen Bleibens daselbst hatte er sich der besonderen Gunst des Königspaares, das ihn oft zum Solospiel in den Hofkonzerten heranzog, zu erfreuen. Es folgte seine dreimonatliche amtliche Thätigkeit in Helsingfors als Solist der Philharmonischen Konzerte, der bald darauf die Berufungen nach Leipzig und Dresden sich angeschlossen.

Als zweiter Konzertmeister schließt sich an die genannten Künstler **Rudolf Wärtich**, der an C. Feigels Stelle vom Berliner Philharmonischen Orchester hierher gekommen ist, und unserer Kapelle ebenfalls in nicht geringem Grade zur Zierde gereicht.

Kammermusiker.*)

Violinisten.

Professor Albert Wolfermann. — Dieser namhafte Künstler wurde am 25. April 1844 in Altenburg geboren, erhielt Violinunterricht von seinem Vater, welcher Hautboist bei der Militärkapelle war, vom 6. Jahre ab, vom 10. Jahre ab außerdem Klavier- und theoretischen Unterricht von seinem Onkel, dem Hofkapellmeister G. Zeller. Im 8. Jahre trat er zum ersten Male in die Öffentlichkeit und vom 10. Jahre ab war er bereits im Orchester thätig. Im November 1858 trat er in das hiesige königliche Konservatorium ein, wurde in der Violine Schüler des verstorbenen königlichen Konzertmeisters Franz Schubert, im Klavier des Professors C. H. Döring, in der Theorie des Musikdirektors Adolph Reichel. Am 1. Juli 1861 wurde er in der königlichen Hofkapelle und am 1. Juli 1873 als Lehrer für das Violin-Ensemble- und Quartettspiel am königlichen Konservatorium angestellt. Neben seinen dienstlichen Beschäftigungen hat er sich in der Hauptsache dem Lehrfache gewidmet, dabei aber auch die Komposition weiter gepflegt. In letzterer Beziehung sind bis jetzt neben einigen Bearbeitungen erschienen: Instruktive und Vortragsstücke für Violine und Cello, zwei- und vierhändige Stücke für Klavier,

*) Soweit durchführbar, nach Anciennetät geordnet.

mehrere Hefte Lieder; drei Quartette, zur Zeit noch Manuscripte, sind im hiesigen Tonkünstlerverein unter lebhaftem Beifall aufgeführt worden.

Heinrich Buchwig, in Breslau geboren, hatte bei Moriz Schön, Peter Cüstner und Albert Blecha Violin-Unterricht, trat zur Aneignung des Orchesterspiels früh in die Breslauer Theaterkapelle, war später Konzertmeister bei einer Konzertkapelle in Stettin, dann in gleicher Eigenschaft am Stadttheater zu Königsberg und ist seit Mitte der Sechziger Jahre an der hiesigen königlichen Kapelle angestellt.

Franz Schubert ist der Sohn des verstorbenen königlich sächsischen Konzertmeisters Franz Schubert und dessen Gattin, der königlich sächsischen Hofopernsängerin Maschinka Schubert, geb. Schneider. Franz Schubert ist ausschließlich Schüler seines Vaters und seit 1871 in der königlichen Kapelle angestellt.

Adolf Glömann hat sich seit Jahren durch seine Sololeistungen auf der Violine in Konzerten wie in Kammermusiksoiréen rühmlich hervorgethan und ist unter den Violinvirtuosen der Begabtesten einer. Am 29. Dezember 1851 in Potsdam geboren, trat er nach absolvirter Schulzeit in die Kapelle seines Schwagers, des Musikdirektors Klatt, in Oranienburg, später Lauban in Schlesien, um sodann behufs seiner weiteren Ausbildung für den Besuch der königlichen Hochschule in Berlin ein einjähriges, sorgfältiges Studium bei dem Konzertmeister Hubert Ries durchzunehmen. Hierauf besuchte er die Hochschule mit sehr gutem Erfolg, nahm nach Absolvierung seiner Studien ein Sommerengagement als Konzertmeister neben Goby Eberhardt an die Berghöfer'sche Konzertkapelle in Kassel an, und trat dann in die Bilse'sche Konzertkapelle, frequentierte während seines Engagements bei Bilse vier Jahre hindurch noch das Institut des Konzertmeisters Marx, der ihn mit einem glänzenden Zeugnis

hinsichtlich seines Fleißes und seiner solistischen Befähigung bedachte. Nachdem er sieben Jahre hindurch Mitglied der Wisse'schen Kapelle gewesen, mit der er u. a. Konzertreisen nach Süddeutschland, St. Petersburg, Warschau zc. unternommen hatte, trat er 1878 als Mitglied in die königliche Kapelle und 1881 als Lehrer in das königliche Konservatorium ein. Wie sehr sein Talent schon als Zögling der Hochschule anerkannt wurde, beweist der Umstand, daß das preussische Kultusministerium seinerzeit ihn behufs seiner musikalischen Ausbildung eine namhafte Summe bewilligt hat.

Die Presse rühmt mit Recht seine Sicherheit in der Technik, seine Gewandtheit und Noblesse in der Behandlung der Violine. Sein Spiel wirkt in der tief empfundenen Kantilene und im entzückenden Staccato nicht minder bezaubernd, wie bei den Stellen feuriger Kraftentfaltung.

Auch außerhalb Dresdens ist man auf ihn aufmerksam geworden, da er vor Jahren bereits einen Ruf nach Hamburg als erster Konzertmeister am dortigen Stadttheater erhielt, dieses schmeichelhafte Anerbieten aber mit Rücksicht auf seine hiesige Stellung ablehnte. Von den namhaftesten Konzerten, in denen Adolf Elsmann mitwirkte, seien nur diejenigen des Lisztvereins in Leipzig erwähnt. Auch in London erntete er Triumphe.

Elsmann hat bereits zahlreiche Schüler auf seinem schönen Instrument herangebildet; unter diesen ist auch der 1901 ermordete Adolf Gunkel zu nennen.

Ostern 1900 wurde Elsmann zum Ritter des Albrechtsordens II. Klasse ernannt.

Richard Degen wurde am 6. Juli 1850 zu Dresden geboren. Er widmete sich dem Studium der Musik und hauptsächlich der Violine und besuchte von 1868—1872 das hiesige Konservatorium, auch genoß er zwei Jahre hindurch den Unterricht des Professors Lauterbach. Seit 1872 ist er Mitglied der königlichen Kapelle.

Robert Schreiter wurde am 7. Oktober 1850 zu Sazung bei Marienbad geboren und besuchte bis zu seinem 12. Jahre die dortige Volksschule. Dann kam er nach Bschopau, wo er bis zu seinem 17. Lebensjahre blieb und auch seine erste musikalische Bildung genoß. Sodann war er abwechselnd in Rauheim bei Frankfurt a. M. und in Rizza engagiert. In beiden Städten bekleidete er die Stelle des Violinisten und stellvertretenden Dirigenten in der Kapelle. 1869 wurde er Soldat und machte sodann 1870 den ganzen Feldzug mit. Nach seiner Rückkehr aus dem Kriege vertrat er zunächst eine Stelle auf dem Belvedere, dann in der Kapelle des Neustädter Hoftheaters und wurde dann, nachdem er durch die Kammermusiker Seelmann und Konzertmeister Feigler seine weitere Ausbildung genossen, 1877 als Kammermusikus in die königliche Kapelle berufen.

Theodor Blumer wurde 1854 zu Prag geboren und widmete sich nach Absolvierung der dortigen Unterrealschule der Musik, trat in das Konservatorium seiner Vaterstadt ein, welches er nach sechsjährigem Studium als Solo-Violinist verließ, um unmittelbar darauf als erster Violinist beim Deutschen Landestheater ein Engagement anzunehmen. In dieser Stellung blieb Blumer fünf Jahre, hierauf bewarb er sich um einen Aspirantenposten bei der königlichen Kapelle, den er auch nach ausgezeichnetem Konkurrenzspiel erhielt. 1883 wurde er zum königlichen Kammermusikus ernannt, in welcher Eigenschaft er sich hier als ausgezeichnete Violinkünstler und Quartettspieler einer großen und wohlverdienten Beliebtheit erfreut.

Ernst Coith, geboren den 2. Juni 1851 zu Chemnitz, erhielt seine musikalische Ausbildung zunächst in Dresden und zwar im Violinspiel durch F. Hüllweck, setzte seine Studien sodann am Leipziger Konservatorium fort und beendete dieselben an der Hochschule für Musik in Berlin bei

Joseph Joachim. Nach fünfjährigem Aufenthalte in der Schweiz, wo er in verschiedenen Stellungen thätig war, trat derselbe 1881 in die königliche Kapelle und 1885 als Lehrer in das königliche Konservatorium ein.

Richard Brückner, geboren den 25. August 1858 in Lausigk (Sachsen), besuchte nach beendigter Schulzeit drei Jahre das Leipziger Konservatorium, nahm nach absolviertem Studium ein Engagement in Amsterdam, am Hoftheater zu Meiningen, in Berlin bei Kroll und Bülse an und ist seit 1884 Mitglied der königlichen Kapelle.

Albin Eichhorn wurde am 16. Juli 1854 zu Ölsnitz bei Cheunitz geboren. Den ersten Violinunterricht erhielt der noch nicht acht Jahre alte Knabe von seinem Vater und mußte er nach kurzer Zeit schon öffentlich musizieren. Er ist Autodidakt, denn während seiner Schuljahre erlernte er ohne Lehrer alle Streich-, sowie viele Messing- und Blasinstrumente. Nach seiner Schulzeit hatte er bis zu seinen Soldatenjahren als Cellist verschiedene Engagements. Er diente in der Kapelle des Leib-Grenadier-Regiments Nr. 100 unter Musikdirektor Ehrlich und ging nach absolvierter Dienstzeit nach Leipzig zum Musikdirektor Büchner, wo er als Konzertmeister im alten Leipziger Stadttheater fungierte. Im Jahre 1878 wurde er im Leipziger Gewandhaus-Orchester als erster Violinist angestellt und bekleidete diesen Posten bis zum 1. Oktober 1885, an dem er in die hiesige königliche Kapelle eintrat.

Emil König wurde 1864 in Marienberg im Erzgebirge geboren und genoß vom neunten Jahre ab den Unterricht seines Vaters im Violinspiel. Er trat dann oft in Konzerten mit Erfolg auf, spielte u. a. in seinem zwölften Jahre in einer Matinée vor Sr. Hoheit dem Prinzen Georg von Sachsen und ging im achtzehnten Jahre,

durch Se. Majestät den König Albert huldvollst unterstützt, auf die akademische Hochschule für Musik nach Berlin, wo er zwei Jahre den Violinunterricht der Professoren Joachim und Wirth genoß und seiner weiteren musikalischen Ausbildung im Klavier und in der Theorie zc. oblag. Am 1. Februar 1884 trat er nach erfolgtem Probenspiel in die königliche Kapelle ein.

Paul Lange-Frohberg wurde 1861 geboren und erhielt seine musikalische Ausbildung auf dem hiesigen königl. Konservatorium als Schüler des Herrn Professors Rappoldi. Seit 1878 ausgetreten, war er der Reihe nach in Dresden (königl. Belvedere), Warschau (in der Mansfeld'schen Kapelle), Nürnberg und Berlin (bei Bille) als Konzertmeister und Sologeiger thätig; nachdem er noch kurze Zeit in Mannheim als Hofmusiker wirkte, gehört er seit dem 1. Dezember 1885 der hiesigen königl. Kapelle an. Auch ist er seit dem 1. Juni 1886 Lehrer am königl. Konservatorium. Seine Kammermusik-Soiréen sind vorteilhaft bekannt.

Joseph Kratina wurde am 12. Mai 1862 zu Mollwitz in Böhmen geboren. Schon mit acht Jahren sang er in der benachbarten Kirche zu Zemich bei den an den Sonntagen regelmäßig aufgeführten Messen. Im zehnten Jahre kam er nach Prag, wo er den Schulunterricht genoß und zum ersten Male die Violine in die Hände bekam. Seine ersten Lehrer waren: Kapellmeister Czerny und Konzertmeister Weber. Mit vierzehn Jahren trat er als Zögling in das Prager Konservatorium, wo er der beste Geiger der Anstalt war. Später nahm er die Stelle eines Konzertmeisters bei der Kurkapelle in Marienbad an, kehrte jedoch im Winter wieder nach Prag zurück und konzertierte im dortigen Kammermusik-Verein sowie in verschiedenen anderen Konzerten. Er hatte nebenbei das Glück, bei der dortigen hohen Aristokratie, z. B. einem Colloredo-Manns-

feld, Thun, Waldstein, Hartmann und anderen als Lehrer und Solist zu wirken. 1883 verließ er Prag, um in die hiesige königliche Kapelle als Kammermusikus einzutreten. Er glänzt hier auch als Violinspieler in Konzerten.

Karl Schlegel wurde am 6. Januar 1861 in Dresden geboren, studierte hier Musik und war vom siebzehnten Jahre ab Violinist in den größten Konzertkapellen des In- und Auslandes (Frankfurt a. M., Warschau, St. Petersburg, Amsterdam u. s. w.). Den 1. August 1884 erfolgte seine Anstellung in der königl. Kapelle. Er ist ein Schüler Edmund Kretschmers und hat als Komponist vielfache Erfolge zu verzeichnen; er schrieb außer einer großen Konzert-Ouvertüre eine Sonate, ein Violinkonzert und verschiedene Orchesterwerke; ebenso hat er zahlreiche Tänze und Werke leichten Genres veröffentlicht. Als Konzertist hat er sich in den Kammermusik-Soiréen mit Elsmann, Nebelung, Blumer, Stenz und anderen wiederholt rühmlich hervorgethan.

Karl Braun ist am 1. September 1864 geboren. Vater und Großvater waren Musiker. Sein erstes Auftreten als Geiger fand 1871, also mit sieben Jahren statt. Bei Prof. Kappoldi und Prof. Dr. Wüllner hat er studiert. Seit 1884 ist er Mitglied der königl. Kapelle. In der Zwischenzeit war er auch gegen zwei Jahre Dirigent im Neustädter Hoftheater (Operetten, Possen und Weihnachtsmärchen). Einige Violin-, Chor- und Orchester-Kompositionen Brauns sind öfters aufgeführt worden, wovon auch einige gedruckt sind.

Ernst Teutscher, ein ausgezeichnete Violinist, in dem schon frühzeitig sich das Talent des Musikers bemerkbar machte. Am 11. Juni 1868 als Sohn eines Beamten der königl. Hüttenwerke in Halsbrücke bei Freiberg i. S.

geboren, erhielt er im siebenten Lebensjahre von einem Bergmann in Halsbrücke den ersten Violin-Unterricht. Der glänzendste Beweis seiner Künstlerschaft aber liegt gewiß darin, daß der siebzehnjährige Teutscher, als er sich um eine Stelle in der königl. Kapelle bewarb, von 33 Bewerbern den Sieg davontrug. Am 1. Mai 1893 avancierte er zum königl. Kammermusiker. Ebenso, wie als ausübender Musiker, ist Teutscher auch als Lehrer geschätzt.

Arthur Kreyffig ist geboren den 2. Mai 1862 in Schönau bei Chemnitz. Er machte seine musikalischen Studien bei Hans Sitt in Chemnitz und später — nach beendeter Militärzeit — auf dem königl. Konservatorium in Dresden als Schüler des Herrn Prof. Rappoldi. Am 1. Mai 1886 trat Kreyffig in die königl. Kapelle.

Walther Drechsler, geboren in Gera am 2. Januar 1866, studierte an der Musikschule in Weimar, besonders bei Walbrül — einem Schüler L. Spohrs — Violine, ein Studium, das er später bei Prof. Rappoldi in Dresden vollendete. Sein erstes Engagement fand der junge Künstler als Konzertmeister in der Kapelle des königl. Belvederees in Dresden, von wo aus er am 1. Oktober 1886 in die königl. Kapelle eintrat. Am 1. Januar 1894 wurde er königl. Kammermusiker. Seit Jahren wirkt Drechsler auch als Lehrer für Violine, und zwar an der Schneider'schen Musikschule.

Friedrich August Schramm, geboren am 9. August 1867 zu Dresden, besuchte vom Jahre 1882 an das königl. Konservatorium in Dresden, hatte Violin-Unterricht zuerst beim Kammermusiker Kayser, dann beim Kammermusiker Wolfemann und zuletzt bei Professor Rappoldi, wurde am 1. Januar 1888 als Expektant bei der königl. Kapelle angestellt, rückte am 1. Januar 1891 als Aspirant ein und wurde am 1. November 1897 zum Kammermusiker befördert.

Als vorzügliche Violinisten müssen noch **Michael Svédrofsky**, ferner **Gustav Richter**, **Alfred Lehmann** und **Georg Barthel** hier genannt werden. Der Erstgenannte hat sich auch durch hervorragende Mitwirkung an Kammermusik-Abenden bekannt gemacht.

Bratschisten.

Ernst Wilhelm wurde am 14. August 1845 in Ebersbach bei Radeburg geboren, besuchte von 1860 bis 1865 das hiesige königl. Konservatorium und gehört seit 1865 der königl. Kapelle an.

Moritz Porzig ist im August 1848 zu Dresden geboren, studierte am hiesigen Konservatorium, wurde 1869 Aspirant der königl. Kapelle und 1871 Kammermusiker.

Alfred Spizner ist am 21. November 1870 zu Bad Elster geboren. Seine höhere musikalische Ausbildung genoss er am königl. Konservatorium zu Dresden. Im Hauptfach (Violine) waren seine Lehrer Kammermusiker Adolf Elsmann und Prof. Rappoldi. Im Oktober 1894 trat er als Volontär in die königl. musikalische Kapelle. Auf Grund besonderer Verhältnisse ging Spizner im April 1895 zur Viola über und wurde 1896 als Solo-Bratschist und Kammermusiker angestellt. Er gehört außerdem seit 1896 der Petri-Kammermusik-Vereinigung an.

Edmund Kayser ist in Birkwig bei Pillnitz am 4. Mai 1852 geboren. Er begann seine künstlerische Laufbahn unter schwierigen Verhältnissen; sein Vater, ein Schmiedemeister, hatte ihn für den musikalischen Beruf von vornherein bestimmt. Mit sieben Jahren schon spielte Kayser Violine, bald auch Klavier; aber erst vom sechzehnten Lebens-

jahre ab gelang es ihm, das königl. Konservatorium in Dresden zu besuchen, wo seine Lehrer und Meister Konzertmeister Hüllweck, Prof. Lauterbach, Prof. Mischbieter, Dr. Rieg und Emil Leonhard waren. Er wurde später selbst Lehrer am Konservatorium und königl. Kammermusiker.

Johannes Schmid wurde 1852 in Zschopau in Sachsen geboren, machte seine musikalischen Studien in Dresden und gehört seit seinem zwanzigsten Lebensjahre der hiesigen Kapelle und dem Tonkünstlerverein als sehr geschätztes Mitglied an.

Friedrich Kühne ist seit dem 1. November 1879 Mitglied der königl. Kapelle. Nachdem er gründlichen Unterricht in der Violine bei dem Kammermusiker Körnig erhalten hatte, studierte er drei Jahre lang auf dem hiesigen königl. Konservatorium und bei Herrn Kammermusiker Bähr und wurde schließlich Schüler Lauterbachs. Vor seinem Eintritte in die königl. Kapelle war er vom 1. März 1876 bis 1. März 1878 Mitglied des Neustädter Hoftheater-Orchesters.

Georg Neumann ist ein hochgebildeter Künstler, der übrigens auch seinerzeit Mitwirkender (in Quintettfällen) zum Rappoldi-Grüzmacher-Quartett herangezogen wurde und so die öffentliche Aufmerksamkeit erregen konnte. Neumann ist am 30. August 1872 zu Dresden geboren. Ostern 1879 fand der ungewöhnlich talentierte Knabe Aufnahme in die Übungsschule des königl. Lehrerseminars zu Dresden-Friedrichstadt. In das Jahr 1880 fällt der Beginn des Violin-Unterrichts bei Bruno Ahner, später bei Musikdirektor König (Vater des Kammermusikers König in Dresden). Am 10. September 1882 starb des Künstlers Mutter Rosalie Rosamunde N.; er übersiedelte im Juni 1882 zu seinem Onkel, der ihn an Kindesstatt aufnahm. Im Dezember

1882 begann er Klavierunterricht zu nehmen, wurde 1885 Kapellknabe und Sopran-Solist an der evangelischen Hof- und Sophienkirche zu Dresden (unter Hofkantor Klinger); kam 1887 an das königl. Konservatorium für Musik zu Dresden, war daselbst Schüler von Adolf Elsmann und Eduard Rappoldi (in Violine) und Wilhelm Rischbieter (in Theorie). 1892 erlebte er die Freude, von der Militärpflicht befreit zu werden, so daß er seinen Bildungsgang nicht zu unterbrechen brauchte. Den 30. September 1892 trat Neumann, mit Reisezeugnissen und mündlicher Belobigung versehen, aus dem königl. Konservatorium. Den 24. Oktober 1892 wurde er Konzertmeister und Lehrer (Violine) am Zmthurneum zu Schaffhausen (Schweiz), übersiedelte 1895 nach Dresden, wo er Lehrer am Konservatorium und dann Mitglied der königl. Kapelle und schließlich Kammermusiker wurde.

Ewald Schreiter schließt sich den Genannten als vortrefflicher Bratschist in Ehren an.

Violoncellisten.

Friedrich Grünmacher, königl. sächs. prädizierter Konzertmeister und Kammervirtuos, gehört zu den bedeutendsten Violoncellisten der Gegenwart und ist eine der berühmtesten Zierden der königl. Hofkapelle. Männlich und groß ist der Grundzug seines meisterhaften, künstlerisch-ernsten, von jeder Charlatanerie abgewandten und doch auch in technischer Hinsicht bewundernswürdigen Spieles, womit er Jahrzehnte lang alle Welt entzückt hat und wofür ihm überall begeisterte Anerkennung geworden ist.

Friedrich Grünmacher wurde am 1. März 1832 in Dessau geboren. Sein Vater war, wie „Mendels Konversations-Lexikon“ berichtet, Mitglied der herzoglichen Hof-

kapelle und erteilte dem Sohne schon frühzeitig den ersten musikalischen Unterricht, übergab ihn aber später, als sich bei ihm Neigung zum Violoncellospiele bemerkbar machte, zur weiteren Ausbildung dem ausgezeichneten Violoncellisten Konzertmeister Karl Drechsler, bei dem er so überraschend schnelle Fortschritte machte, daß er in seinem achten Lebensjahre schon mit größtem Beifall öffentlich auftreten konnte. Den theoretischen Unterricht genoß Grünmayer unter dem berühmten Friedrich Schneider, dem er auch die ersten, künstlerischen Grundsätze verdankte, denen er in der Folgezeit unverändert treu geblieben ist.

Im Jahre 1848 wandte sich Grünmayer nach Leipzig und fand dort seine erste bescheidene Stellung in einem Musikcorps. Aber Ferdinand Davids Scharfblick erkannte bald die Begabung des jungen Mannes, er verschaffte ihm Gelegenheit zum Solospiel in einem Gewandhaus-Konzerte und von da war ihm der Weg zum Ruhme gebahnt. Durch ein unermüdliches Streben unterstützt, entfaltete er nunmehr sein großes Talent so schnell, daß man ihm schon ein Jahr später, als Nachfolger B. Coßmanns, die Stellung eines ersten Violoncellisten und Solospielers der Gewandhaus-Konzerte, sowie eines Lehrers am Konservatorium übertrug. In dieser Stellung wirkte er mit größtem Eifer und Erfolge bis 1860, in welchem Jahre er von Julius Rieß nach Dresden gezogen wurde, um die Stelle vorzüglicher Violoncellisten, welche diese hiesige Stellung stets bekleideten — ich nenne nur J. F. Dohauer und F. A. Kummer — als neues Glied zu bereichern.

Grünmayer ist, wie jeder Musikkenner weiß, einer der genialsten Vertreter seines Instruments, sowohl als Konzert- wie als Kammermusikspieler. Ausgezeichnet durch den Titel eines königl. sächs. Konzertmeisters und Kammervirtuosen, die Verleihung einer großen Reihe deutscher und ausländischer Orden, Ehrenmitgliedschaft musikalischer Vereinigungen, Dedikationen von Werken vieler bedeutender Komponisten der

Gegenwart 2c., steht er an der Spitze der deutschen Violoncellisten, welche ehrenvolle Meinung er durch viele Kunstreisen in Deutschland, England, Holland, Dänemark, Schweden, Rußland, Italien, der Schweiz 2c. sowohl, wie durch seine sonstige künstlerische Thätigkeit fest begründet hat. Auch als schaffender Musiker hat er sich einen anerkannten Namen erworben durch Veröffentlichung von bereits mehr als siebenzig Werken (Konzerte, Phantasie- und Unterrichtsstücke für sein Instrument, daneben auch größere Orchester- und Kammermusik-Kompositionen, Lieder, Pianofortestücke 2c.), sowie durch Übertragen vieler klassischen Musikstücke auf das Violoncell, endlich durch Ausgrabung alter, der Vergessenheit anheim gefallener, vielfach wertvoller Musikstücke. Namentlich seine Unterrichtswerke haben eine Weltverbreitung gefunden, sind in allen hervorragenden (selbst in den der Richtung nach so verschiedenen französischen) Musikschulen eingeführt, und wird sonach die ganze jüngere Violoncellisten-Generation nach denselben erzogen. Als Lehrer seines Instrumentes ist er unbedingt der erste und gesuchteste. Stets von einer großen Schülerzahl aus allen Ländern umgeben, hat er auch bereits wieder viele Violoncellisten gebildet, von denen hier nur genannt sein: sein jüngerer Bruder Leopold, großherzogl. sächs. Konzertmeister und erster Violoncellist der Hofkapelle in Weimar; Th. Krumbholz, königl. württemb. Kammervirtuos, leider jung gestorben als erster Violoncellist der Hofkapelle in Stuttgart; F. Hilpert, Violoncellist des vormaligen berühmten Jean Becker'schen Quartetts; C. Hegar, erster Violoncellist des Leipziger Theater- und Gewandhaus-Orchesters, sowie Lehrer am königl. Konservatorium für Musik daselbst (welcher wieder den jetzt so berechtigtes Aufsehen erregenden jungen Violoncell-Virtuosen Julius Klengel in Leipzig gebildet hat); R. Bellmann, großherzogl. mecklenburg. Kammervirtuos und erster Violoncellist der Hofkapelle in Schwerin; W. Fitzenhagen, Professor am kaiserl. Konservatorium der Musik in Moskau; C. Schenk, beliebt-

tefter Violoncell-Virtuos Amerikas, in New-York; D. Brückner, erster Violoncellist der königl. Hofkapelle in Wiesbaden; A. Heyn, erster Violoncellist der großherzogl. Hofkapelle in Darmstadt; G. Köhler, erster Violoncellist der großherzogl. Hofkapelle in Neustrelitz; C. Lübke, erster Violoncellist der herzogl. Hofkapelle in Dessau; B. Wilfert, erster Violoncellist des deutschen Landestheaters in Prag; A. von Czernwenka, erster Violoncellist am Landestheater in Prag; Hugo Becker, Professor, Solo-Violoncellist des städtischen Orchesters in Frankfurt a. M.; A. Volkrat, erster Violoncellist des städtischen Orchesters in Mainz; A. Petersen, erster Violoncellist des städtischen Orchesters in Magdeburg; C. Rüdinger, erster Violoncellist der königl. Hofkapelle in Kopenhagen; H. Ruhoff, erster Violoncellist der königl. Hofoper in Pest; M. Rahnt, erster Violoncellist des städtischen Orchesters und Lehrer an der Musikschule in Basel; A. Monhaupt, erster Violoncellist des städtischen Orchesters und Lehrer an der Musikschule in Bern; J. Werner, königl. bayer. Professor und Lehrer am Konservatorium der Musik in München; C. Börngen, ebenfalls königl. bayer. Professor und Lehrer an der königl. Musikschule in Würzburg; D. Eberle, Lehrer an der königl. Musikschule in Rotterdam; J. Smith, fürstlich lippeischer Kammervirtuos und gegenwärtig Lehrer am königl. Konservatorium in Dresden; J. Schwanzara, erster Violoncellist der großherzogl. Hofkapelle in Karlsruhe; J. Wörb, erster Violoncellist der fürstl. Hofkapelle in Sondershausen; B. Mann, erster Violoncellist des städtischen Orchesters in Chemnitz; M. Zeidler, erster Violoncellist des städtischen Orchesters in Rostock; A. Hüllweck, S. Nebelong, A. Stenz, F. Ruffer, B. Michael, A. Schirmer, A. Wohlrab, königl. sächs. Kammermusiker und Mitglieder der Hofkapelle.

Welcher Beliebtheit sich Friedrich Grzymacher erfreute, zeigte sich schlagend am 1. Juli 1885 gelegentlich seines 25-jährigen Dienstjubiläums. Von nah und fern erhielt

er die sinuigsten Geschenke, die herzlichsten Glückwunschsreiben und Depeschen, sowie sonstige erhebendste Zeichen der Verehrung. Graf Platen, der damalige Intendant der königl. Hofkapelle und des Hoftheaters, richtete an ihn folgende Aufschrift:

„Gehrter Herr!

Am heutigen Tage erfüllen Sie eine 25jährige Thätigkeit in Ihrer Eigenschaft als Mitglied der königl. sächs. musikalischen Kapelle. Dieses Fest giebt mir erwünschten Anlaß, Ihnen für die in diesem Zeitraum dem königl. Kunstinstitute geleisteten ausgezeichneten Dienste meinen aufrichtigsten und wärmsten Dank, zugleich aber auch den Wunsch auszusprechen, daß es Ihnen vergönnt sein möge, dem königl. Institute noch lange und bei vollster Gesundheit in der bisherigen, allen Mitgliedern der Kapelle zum Vorbilde gereichenden, musterhaften und erfolgreichen Thätigkeit, und mit demselben seither bewiesenen Eifer und der gewohnten Gewissenhaftigkeit nützlich zu sein. Es gereicht mir zur Freude, diesem officiellen Dank auch meinen aufrichtig gemeinten Glückwunsch beizufügen.

Hochachtungsvollst

Graf Platen.“

Im Jahre 1889 wurde er (an Stelle des verstorbenen Moriz Fürstenau) zum Vorsitzenden des Dresdner Tonkünstlervereins erwählt, welches Amt er noch heute erfolgreich verwaltet; im November 1893 feierte er sein 50jähriges Künstlerjubiläum durch ein großes, allgemeinstes Interesse bekundendes Konzert im überausverkauften Saale des GewerbehauseS unter Leitung der Herren Generalmusikdirektor v. Schuch und Hofkapellmeister Hagen, sowie unter Mitwirkung der königl. Hofkapelle, der Kammer-sängerin Fräulein Therese Malten, der königl. Kammer-virtuosin Frau Mary Krebs-Breuning und des Kammer-

sängers Herrn Karl Perron; 1898 bei Gelegenheit der 800jährigen Feier des sächsischen Königshauses erhielt er den Titel „Professor der Musik“; 1900 (am 1. Juni) beging er sein 40jähriges Dresdner Dienstjubiläum, bei welcher Gelegenheit ihm unter vielen anderen Ehren das Ritterkreuz erster Klasse des Verdienstordens von Sr. Majestät dem Könige verliehen wurde, eine Auszeichnung, welche — wie Herr Generaldirektor Graf von Seebach bei der Überreichung betonte — zum ersten Male einem aktiven Mitgliede der Hofkapelle zu teil wurde.

Friedrich Grüzmacher befindet sich erfreulicher Weise körperlich und geistig noch so frisch, daß er es den jüngsten seiner Kollegen im Dienste gleichthut und mit uns hoffen darf, auch noch sein 50jähriges Dienstjubiläum feiern zu können!

Ferdinand Böckmann wurde am 28. Januar 1843 in Hamburg geboren, wo er auch seine Musikstudien absolvierte, und zwar studierte er bei Kliez, seinerzeit erster Cellist am Hamburger Stadttheater, Klavier bei Louis Lee, bekannt als Cellist und Komponist — Bruder des vor kurzem verstorbenen Cellisten Sebastian Lee — und Kompositionslehre bei dem derzeitigen Kapellmeister des Hamburger Stadttheaters, Ignaz Lachner, später langjähriger Kapellmeister am Stadttheater zu Frankfurt a. M. Im Herbst 1861 kam er auf Veranlassung des seinem väterlichen Hause befreundeten Kapellmeisters Krebs in die hiesige königliche Kapelle und setzte nebenbei seine Studien im Klavierspiel und in der Kompositionslehre bei Adolf Reichel (derzeitiger Dirigent der Dreißig'schen Liedertafel, jetzt seit langen Jahren Stadtmusikdirektor in Bern) und seine Cellostudien bei dem berühmten ersten Cellisten der hiesigen Kapelle, Fritz Kummer, fort. Letzteres dient ihm noch jetzt zur größten Freude, denn einerseits darf er sich schmeicheln, ein durchaus würdiger Interpret der Kummer'schen Schule

und Spielweise zu sein, welche namentlich auf vollem, großem Ton basiert, und anderseits ist er der einzige noch lebende von allen, der Öffentlichkeit angehörenden Schülern Kammers. Außer Mitwirkung in hiesigen und auswärtigen Konzerten, beteiligte er sich, nebst Herrn Konzertmeister Feiglerl, seit 1874 in Dresden an den bekannten Trio-Abenden. — Für seine Bestrebungen wurde er auch von Sr. Majestät dem König Albert von Sachsen mit dem Albrechtsorden und vom Herzog von Coburg mit dem Ritterkreuz des Sachsen-Ernestinischen Hausordens ausgezeichnet.

Zu den liebsten Erinnerungen des Künstlers zählt die Auszeichnung, welche ihm der Altmeister Liszt stets hat zu teil werden lassen. Derselbe nahm den größten Anteil an Böckmanns künstlerischen Bestrebungen und hatte er die Freude gehabt, in den Jahren 1875—1876 zweimal in den von Liszt veranstalteten Matinéen in Weimar, mit diesem selbst die Cellosonaten von Saint-Saëns und Chopin zu spielen.

Hier ist er durch das Vertrauen seiner Kollegen Bibliothekar des Witwen- und Waisenfonds der königl. Kapelle und Ordner des Tonkünstlervereins, außerdem noch seit 1890 Direktionsmitglied (Schriftführer) der Sinfoniekonzerte der königlichen Kapelle. 1891 wurde Böckmann (zu Königs Geburtstag) zum Kammervirtuosen Sr. Majestät ernannt.

Karl Hüllweck wurde am 15. November in Dresden als Sohn des am 8. Oktober 1824 zu Dessau geborenen und am 24. Juli 1887 hier verstorbenen rühmlichst bekannten königl. sächsischen zweiten Konzertmeisters Ferdinand Hüllweck geboren. Er war ein Schüler Friedrich Gräy-machers in den Jahren von 1865—1870. Harmonielehre und Kontrapunkt studierte er bei Adolf Reichel und dem verstorbenen Hoforganisten G. Mertel, Klavier bei Georg Schmole. 1870 wurde er als Aspirant bei der königlichen Kapelle angestellt und 1877 zum Kammermusiker befördert.

In den Jahren 1877 bis 1882 war er neben Grzymacher als Lehrer im Violoncellospiel am königl. Konservatorium thätig. Verschiedene Kompositionen für Violoncello und Piano, oder Orgel, Lieder mit Cello u. sind von ihm in Druck erschienen bei Breitkopf und Härtel, Adolf Brauer, L. Hoffarth, F. Hofmeister, C. A. Klemm u. — Hüllweck ist von Sr. Majestät dem König 1898 mit dem Ritterkreuz II. Klasse des Albrechtsordens und von Sr. Hoheit dem Herzog von Anhalt 1893 mit der goldenen Medaille des Herzogl. Anhalt. Hausordens Albrechts des Bären ausgezeichnet worden.

Siegfried Nebelung wurde in Christiania geboren, kam aber schon mit fünf Jahren nach Kopenhagen. Er studierte bei Friedrich Grzymacher mit bestem Gelingen. Er ist schon vielfach in Konzerten aufgetreten und hat namentlich auf seinen skandinavischen Kunstreisen viele Lorbeeren geerntet.

Arthur Stenz ist besonders durch seine erfolgreiche Teilnahme an den Trio-Abenden mit Petri und dem Freiherrn v. Viliencron bekannt.

Fritz Ruffer ist geboren am 22. Dezember 1858 zu Iphoe in Holstein. Er besuchte bis zum 18. Lebensjahr das Gymnasium zu Glückstadt, um sich dann, einer tiefen Neigung folgend, der Musik zu widmen. Seine musikalischen Studien absolvierte er als Schüler des Konzertmeisters, Kammervirtuosen Grzymacher, in den Jahren von 1877 bis 1880. Im darauffolgenden Jahre fanden wir den begabten jungen Künstler an der Hofkapelle in Sondershausen als Cellist, von wo aus er an die königliche Kapelle nach Dresden Stellung erhielt. Ruffer ist nicht nur ein tüchtiger Orchestermusiker, sondern er hat auch als Solist auf dem Cello schon große Erfolge erzielt. Er verfügt

über ebenso ausgezeichnete Technik, wie über einen vollen, schönen Ton und entwickelt hinsichtlich des Vortrages Vornehmheit und Geschmack. Am 1. Oktober 1891 erhielt Ruffer den Titel eines königlichen Kammermusikers.

Paul Michael, als Sohn eines königlichen Beamten am 4. Juli 1867 in Auerbach im Voigtlande geboren. Er erhielt seinen ersten Klavier-Violinunterricht vom Lehrer in Moritzburg bei Dresden, wohin inzwischen Michaels Vater versetzt worden war. Nach zwei Jahren kam er auf das Neustädter Realgymnasium in Dresden, während dessen Besuch der junge Mann beim jetzigen Kantor Römhild seine Studien fortsetzte. Sein Wunsch, sich ganz der Musik zu widmen, wurde vom Vater abgelehnt, vielmehr sollte sich Michael auf dem Seminar in Pirna, das er Ostern 1881 bezog, zum Lehrer ausbilden. Aber am 15. Januar 1882 konnte er doch Pirna verlassen, um das Dresdner Konservatorium bis 1887 zu besuchen, das er mit dem Reifezeugnis und öffentlicher Belobung verließ. Sein Hauptinstrument war das Violoncello, in dessen Kunst ihn Altmeister Grünmayer unterrichtete. Außerdem studierte er bei Höpner und Professor Döring Klavier, bei Alban Förster und Rischbieter Harmonielehre. Nach dem Abgang vom Konservatorium studierte er noch privatim bei Grünmayer, und Komposition bei Müller-Neuther, während er gleichzeitig in Ricodés Philharmonischen Konzerten mitwirkte. Zunächst als Volontär in die königliche Kapelle eingetreten, rückte er nach dem Tode des Kammermusikers Karasowsky am 1. Juni 1892 zunächst in die Stelle eines Aspiranten ein. Michael ist auch als Komponist mehrfach aufgetreten. — Um die alte Schule des Violoncellos mit der neuen zu vereinigen, machte M. später noch einen Kursus bei Georg Wille (einem Schüler Klengels), und jetzigen Solo-Violoncellisten der königlichen Kapelle durch.

Georg Wille. Über diesen namhaften Künstler schrieb im Jahre 1891 eine musikalische Zeitschrift: Als Sohn des verdienstvollen Stadtmusikdirektors Gustav Wille in Greiz (Neuß älterer Linie) am 20. September 1869 geboren, bezog Georg Wille mit sechzehn Jahren, frühzeitig schon tüchtig vorbereitet auf Violine und Klavier, das Leipziger Konservatorium. Unter Meister Klengels Führung bildete er sich zum Violoncellisten aus, während in Theorie und Komposition der berühmte Bachforscher und Thomaskantor Ruft ihm Unterricht erteilte. Hervorstechendes Talent verschaffte dem zwanzigjährigen Künstler schon 1889 eine Anstellung im Theater- und Gewandhausorchester, sowie seit 1891 das Amt des ersten Solocellisten als Nachfolger Alwin Schröders. Neben Julius Klengel ist er in der That der vorzüglichste Vertreter seines Instruments. Nicht nur, daß seine aufs perfekteste entwickelte Technik ihm mühelos die verwegendsten Probleme moderner Virtuosität überwinden und ihn z. B. in dem bekanntlich mit Schwierigkeiten gespickten Davidoff'schen Hmoll-Konzert einen Haupttriumph erringen läßt (z. B. 6. Gewandhaus-Konzert 1892), so ist er zugleich im Besitze eines Tones von seltener Größe, unbeschreiblicher Ausdrucksfähigkeit und Elastizität. Mit ihm zeigte er sich jeder uns bekannten Rivalität überlegen und die Seelenfrische in seiner Kantilene ist es denn auch, mit der er die Herzen aller Hörer sich erobert und ihre nachhaltigen Sympathien sich gewinnt. Ist Robert Volkmanns Amoll-Konzert ein ausschlaggebender Kraftmesser für die Künstlerschaft eines Violoncellisten, so besteht in ihm Georg Wille auf das rühmlichste, indem er das Kühne und Zarte, die verwickelten Passagen wie die empfindungsvollen Gesangsstellen gleich wirksam behandelt (5. Gewandhaus-Konzert 1897). Ebenso genutzreich ist seine Durchführung des Violoncellsolos in der charakteristischen Dmoll-Serenade desselben Tondichters (13. Gewandhaus-Konzert 1894). Nicht minder hervorragend wie als Solist ist er als Quartettist.

Der hinreißend schöne, herzenswarme Ton, dem eine überraschende Modulationsfähigkeit zu eigen, wirkt auch bei seiner kammermusikalischen Mitbetheiligung in der Korporation der Herren Konzertmeister Lewinger, Rother, Unkenstein außerordentlich wohlthwendig, und trotz seiner künstlerischen Bedeutsamkeit ist und bleibt er die Bescheidenheit im persönlichen Verkehr mit allen seinen Kollegen. (Prof. B. Vogel i. d. N. M.-Ztg.) In vielen Städten wurde der ausgezeichnete Cellokünstler, welcher immer nur sich selbst, seinen musterhaften Leistungen Ehre und Erfolg zu verdanken hatte, stets jede Reklame verschmähte, aufs Vortheilhafteste bekannt und gefeiert. Seine Mitwirkung bei Hofkonzerten in Darmstadt, Schwerin und Altenburg erweckte jedesmal wärmstes Interesse und Wohlgefallen der vornehmen Hörerkreise, die auch durch das bescheidene Auftreten des bedeutenden Künstlers sehr sympathisch berührt wurden. Begeisterte Zustimmung des Publikums und volles Lob der Kritik erfreuten den Virtuosen überall, wo er konzertierte, so z. B. in Berlin, Mannheim, Bamberg, Lübeck, Braunschweig, Halle, Prag, Glauchau, Weimar. Überall lauschte man dem weichen süßen Celloklänge voll Entzücken und bewunderte die eminente Kunstfertigkeit in der Ausführung der schwierigsten Stücke. — Wille wirkt im berühmten Petri'schen Quartett mit, hat an vielen Orten mit Erfolg konzertiert und ist vom Herzog von Altenburg mit der Medaille für Kunst und Wissenschaft, vom Herzog von Anhalt mit dem Orden Albrechts des Bären R. I ausgezeichnet worden.

Kontrabassisten.

Erdmann Rüdiger wurde 1841 in Oltersdorf bei Schleiz geboren, besuchte das Konservatorium in Dresden und wirkte von 1861—1862 an der städtischen Oper zu Rotterdam und dann an der Kroll'schen Oper und gehört seit Mai 1863 der königlichen Kapelle an.

Wilhelm Köcher ist Schüler des Professor Reyl. In Wittgendorf bei Zittau geboren, kam er 1871 nach Dresden. In größeren Kapellen war er unter Löwenthal, Puffhold und Mansfeld als Kontrabassist thätig. Im Jahre 1876 wurde er Mitglied des Neustädter Theaters; 1883 in die königliche Kapelle eingetreten, wurde er 1890 zum Kammermusiker ernannt. An der Dresdner Musikschule hat Köcher die Stelle des Lehrers für Kontrabaß inne.

Julius Wilhelm Brunow ist geboren am 24. Dezember 1862 zu Sondershausen. Nach absolvierter Lehrzeit in den Stadtkapellen zu Seehausen bei Magdeburg und Kößchenbroda in den Jahren 1880 bis 1882, wurde er Kontrabassist und Tubapist in der Stadtkapelle zu Warburg bei Kassel, dann in Zürich (Theater) und später am Kurorchester und Saisontheater in Aachen. Nach seiner 1887 beendigten Militärdienstzeit als Hautboist in der Kapelle des Grenadier-Regiments Nr. 101 in Dresden, wurde er Mitglied des Hoftheaterorchesters, und am 1. Februar 1895 erhielt er Anstellung in der königl. musikalischen Kapelle.

Gustav Adolf Kleinert ist wohl einer der populärsten und zugleich beliebtesten Musiker Dresdens. Er ist am 27. Oktober 1865 als Sohn eines höheren Privatbeamten in Dresden geboren, und da er als Knabe schon große Liebe zur Musik zeigte, erhielt er von seinem zehnten Jahre an Violin- und Klavier-Unterricht, das Letztere mußte er leider aufgeben, da ihn bei einem Unglücksfall die Sehnen der rechten Hand zerschnitten wurden. Nachdem er die Bürgerschule besucht, und die Lebensfrage „Was willst du werden,“ an ihn gerichtet wurde, gestand er seinem Vater, der Kunst treu zu bleiben, der Musik sich ganz zu weihen. Sein Vater, welcher wohl ein vorzüglicher Beamter war, aber leider von Musik wenig Kenntnisse hatte, kannte auch nicht die richtigen Wege, um ihn schnell zum Ziele zu

bringen, und so kam der junge Musensohn im Alter von 15 Jahren, bis zu seinem 18. Lebensjahre, nach Zlmenau i. Th., zu dem damaligen Stadtmusikdirektor Franz Köhler als Musikscholar, wo er bald darauf als Trompeter in der Stadtkapelle thätig war. Hier hat er alle Freuden und Leiden eines Musikeleven durchgekostet, aber seine musikalischen Kenntnisse künstlerisch wenig gefördert. Was aber Ordnung, Pünktlichkeit, strenge Disciplin betrifft, welche er während dieser Lehrperiode sich angeeignet, wurde dieselbe maßgebend für seine fernere Lebensbahn. Nach Dresden ins Elternhaus zurückgekehrt, besuchte er, um sich im Violinspiel zu vollenden, die Geigerschule des daselbst hochgeschätzten Musikdirektor Karl König. Durch besondere Verhältnisse trat hier ein Wendepunkt im Studium des jungen Geigers ein, indem derselbe eine Freistelle für Kontrabaß am Dresdner Konservatorium bekam, er sattelte um und studierte vier Jahre am Konservatorium und verließ daselbe mit dem Reisezeugnis. Nach einigen Engagements im Auslande diente derselbe im Schützen-Regiment Nr. 108, wo er zwei Jahre der Regimentkapelle angehörte, und als Vizefeldwebel nach einmaliger Reserveübung entlassen wurde. Im April des Jahres 1890 wurde er als Kontrabaßist ins Orchester des Neustädter Hoftheaters verpflichtet, verblieb aber nur wenig Monate hier, als er auch schon zum Dienst in die königliche musikalische Kapelle berufen wurde, wo er im Oktober 1892 als Aspirant, und 1899 als königlicher Kammermusikus vereidet worden ist. Zur Zeit ist Herr Kleinert l. Vorsitzender des Dresdner Allgemeinen Musiker-Vereins, für dessen Interessen er seine wenigen freien Stunden in uneigennützigster und bewunderungswürdigster Weise opfert, wofür ihn aber auch die ganze Dresdner Musikerschaft in dankender Anerkennung huldigt. Im Oktober 1900 verlobte sich der viel umschwärmte Künstler mit der jungen, talentvollen Sängerin Rose Geidel aus Chemnitz, welche er nach vollendetem Studium als Gattin heimführen wird.

Als hervorragende Kontrabaßkünstler seien noch **Ger-**
mann Feld und **Emil Kehl** genannt.

Flötisten.

Paul Bauer ist am 10. Juni 1864 in Pötschappel als Sohn des Berghautboisten Hermann Bauer geboren. Er wurde Schüler seines Bruders, des Kammervirtuosen Albin Bauer, sowie des Kammermusikers Meinel. Der Schule kaum entwachsen, wurde Paul Bauer Mitglied der Belvedere-Kapelle in Dresden, von wo er 1879 als erster Flötist auf zwei Jahre zur Parlow'schen Konzertkapelle nach Homburg ging; auch nach Bad Kreuznach begleitete er diese Kapelle im Sommer. Im Oktober 1882 nahm Bauer Stellung in Finnland und Rußland an, und zwar blieb er zwei und einhalb Jahre bei der Konzert- und Theaterkapelle in Helsingfors bezw. im Sommer bei der Konzertkapelle Pawlowst bei St. Petersburg. Vom Frühjahr bis September 1885 war Bauer bei der Kapelle des Palmengartens in Frankfurt a. M., um dann als Soloflötist in der Konzerthauskapelle in Berlin Stellung zu finden. Am 1. April 1886 kam er zur Kurkapelle nach Marienbad, im Herbst desselben Jahres nach Wien an das Hofburgtheater und am 1. September 1887 als erster Flötist an die königl. ungarische Oper in Ofen-Best. Am 1. April 1889 bewarb sich Paul Bauer um die durch die Pensionierung des Herrn Prof. Moriz Fürstenauf freigewordene Flötistenstelle in der königl. Kapelle und er wurde nach abgelegtem Probespiel engagiert.

Als rühmlich bekannte Flötisten schließen sich **Otto Schwarz**, **Franz Peschek** und **Philipp Wunderlich** dem Kollegen P. Bauer an.

Oboisten.

Eduard Viehring ist im Januar 1860 zu Lengensfeld im Vogtlande geboren. Er wurde 1874 Schüler des königl. Konservatoriums in Dresden und speziell des Kammermusikers Hiebendahl. Viehring war dann in verschiedenen musikalischen Stellungen in München, Leipzig und Brüssel thätig, bis er von letzterem Orte durch Dr. Franz Wüllner nach Köln für das städtische Orchester und Konservatorium berufen wurde. Seit 1. Oktober 1887 ist Viehring als erster Oboist in der königl. Kapelle angestellt.

Georg Viehsch, Oboist, ist am 10. November 1863 in Dresden geboren. Vom neunten Lebensjahre ab erhielt er Klavierunterricht und besuchte dann vom 1. November 1878 bis 15. Juli 1884 das königl. Konservatorium in Dresden als Spezialschüler für Oboe bei Meister Hiebendahl. Bei seinem Abgang erhielt er eine öffentliche Belobung und den Preis des Herzogs von Coburg. Außer Oboe studierte Viehsch auf dem Konservatorium bei Prof. Rischbieter Harmonie, bei Janssen Klavier, bei Prof. Wüllner Chor und Orchester und bei Prof. Raumann Musikgeschichte. Seine erste Anstellung fand Viehsch im März 1886 in Frankfurt a. M. als erster Oboist in der Palmengartenkapelle, dann kam er in die Belvedere-Kapelle in Dresden und im Jahre 1888 in die königl. Kapelle.

Ch. Ritter-Schmidt ist am 13. Januar 1865 zu Grebenstein in Hessen-Nassau geboren. Nach dem Besuche der dortigen Schule schickten ihn seine Eltern im Jahre 1879 nach Mühlhausen in Thüringen, um sich dort im Stadtmusikchor zum Musiker auszubilden. Er erhielt dort einen tüchtigen Lehrer, bei dem er nicht nur Unterricht im Violinspiel nahm, welchem Instrumente er übrigens schon während seiner Schulzeit obgelegen hatte, sondern auch

fleißig Harmonie, Klavier und Oboe betrieb, wclch letzteres bald sein Hauptinstrument wurde. Nach vierjährigem Studium in Mühlhausen fand Ritter-Schmidt sein erstes Engagement in Bad Soden im Taunus, worauf er seine musikalischen Studien am Konservatorium in Leipzig vollendete. Danach führten ihn Engagements nach Berlin (Konzerthaus), Gothenburg in Schweden, Bad Kreuznach, Köln a. Rh. (Stadttheater), bis er am 1. Dezember 1889 an das Dresdner Hoftheater mit dem Titel eines königl. Kammermusikers als Oboist und Englisch-Hornbläser angestellt worden ist.

Anton Wolf wurde in Jöhstadt im Erzgebirge geboren, studierte Musik in Dippoldiswalde bei dem Stadtmusiker Fischer und dann auf dem hiesigen Konservatorium. Er gehört seit 1868 der königl. Kapelle an. Neben der Oboe ist englisches Horn sein Instrument.

Johann Grimm wurde 1850 in Worms als Sohn des Leibregiments-Kapellmeisters Grimm geboren. Er war Schüler des Kammermusikers Gödmann vom Hoftheater zu Darmstadt, besuchte dann die Berliner Hochschule für Musik und wurde nach Beendigung seiner Studien am Darmstädter Hoftheater engagiert. Nach einigen Jahren siedelte er als preussischer Kammermusiker nach Kassel über und trat 1883 in die hiesige königl. Kapelle ein. Grimm ist Inhaber der Felddienst-Auszeichnungen von 1866 und 1870, sowie der bayerischen Landwehr-Dienstauszeichnung.

Flarinettisten.

Karl Förster wurde am 17. März 1835 in Reichenbach bei Königsbrück geboren und besuchte bis zu seinem vierzehnten Lebensjahre die Volksschule in Krakau bei Königsbrück, wo sein Vater herrschaftlicher Schafmeister war;

dann kam er in die Lehre beim Stadtmusiker Koch nach Ortrand und folgte demselben später nach Liebenwerda. Nach beendeter Lehrzeit trat er 1852 in das Dresdner Stadtmusikchor unter aufeinander folgenden Direktionen von Hartung, Friedrich Laabe u. a. Hier genoß er mehrjährigen Unterricht bei dem ausgezeichneten ersten Klarinettenisten der königl. Kapelle, Kammermusiker Rotte. 1856 nahm er ein Engagement als erster Klarinettenist beim Musikdirektor B. Wisse in Liegnitz an und machte mit demselben mehrere Reisen, unter anderen nach Warschau. Hierauf kehrte er wieder in das Dresdner Stadtmusikchor zurück. Später bei Heinrich Fürstnow in Hamburg thätig, begab er sich mit der Kapelle desselben zweimal nach Pawlowsk bei St. Petersburg. Seit 1868 ist er Mitglied der königl. Kapelle.

Max Gabler, Kammervirtuos Sr. Majestät, gehört seit 1881 der königl. Kapelle an. Er absolvierte seine musikalischen Studien von Ostern 1875 bis Ostern 1879 am hiesigen königl. Konservatorium. Hierauf kam er als erster Klarinettenist an das Stadttheater zu Königsberg, woselbst er aber nur ein Jahr verblieb und seit 1881 bekleidet er seinen jetzigen Posten bei der königl. Kapelle. Es sei nur noch erwähnt, daß Gabler der Sohn eines einfachen Landmannes ist und im November 1858 zu Wünschendorf bei Pirna geboren wurde.

Der Gruppe der Klarinettenisten schließen sich ferner die Herren **Gustav Schneider**, **Hermann Lange** und **Karl Kaiser** ehrenvoll an.

Fagottisten.

Karl Tränkner wurde 1853 in Dresden als der Sohn eines Feldwebels der Infanterie geboren. Er studierte auf dem hiesigen königl. Konservatorium und war Orchester-

mitglied der Kapellen in Dortmund und Warschau. Seit 1874 gehört er der hiesigen königl. Kapelle an.

Wilhelm Knochenhauer ist in Emerleben b. Halberstadt geboren. Schon mit 14 Jahren verließ er die Heimat, um in Bernburg und dann in Berlin Musik zu studieren. Hier machte er seine Studien beim Kammermusikus W. Balerius, dem 1. Fagottisten der kgl. Hofoper. Es waren zwei Jahre ernsten Strebens und der junge Künstler hatte gute Fortschritte gemacht, als er nach Bremen ging, um seiner Militärpflicht zu genügen. Dort hatte er gleichzeitig Gelegenheit, im Philharmonischen Orchester unter Leitung von Max Erdmannsdörfer, H. Strauß, Max Bruch mitzuwirken. Im Jahre 1894 ging Knochenhauer nach Eisenach, 1895 nach Münster am Stein, desselben Jahres nach Montreux (Schweiz) zum Kurorchester, von da 1896 nach Genf zum Ausstellungs-Orchester. Dann trat er in das neu gegründete Winderstein-Orchester in Leipzig ein. Von hier kam er nach $\frac{1}{4}$ jähriger Thätigkeit an das herzogl. Hoftheater nach Coburg. Auch hier war seines Bleibens nicht lange, denn infolge der lebenswürdigen Befürwortung des Hofkapellmeisters Felix Mottl (Karlsruhe) wurde Knochenhauer vom Hofkapellmeister Kiedel (Braunschweig) ans dortige Hoftheater berufen, wo er $1\frac{3}{4}$ Jahr verblieb. Im Jahre 1898 wurde er nach erfolgtem Probespiel für das Dresdner Hoftheater verpflichtet und somit in den Verband der königl. sächs. musikalischen Kapelle aufgenommen.

Hierzu sind noch die Herren **Ernst Schmidt**, **Germann Strauß** und **Arthur Kircheisen** anzuführen.

Waldhornisten.

Hugo Wünschmann ist 1859 in Rabenau geboren. Er war Schüler des verstorbenen Kammermusikers Oskar

Franz und des meiningenschen Hofmusikers Leinhos, war vorübergehend angestellt in Freiburg i. Br. und in Meiningen, und ist seit 1883 königl. sächs. Kammermusiker.

Oswald May, Kammervirtuos Sr. Majestät, geboren im Januar 1861 zu Großrückerswalde in Sachsen, war ebenfalls Schüler des verstorbenen Oskar Franz und wurde 1884 als königl. sächs. Kammermusiker angestellt.

Bruno Franz, am 23. November 1848 als Sohn des Musikers Gottlieb Franz zu Pulsnitz geboren, genoss seinen ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater. Kurz nach seiner Konfirmation trat er als Signalist in das damalige königl. sächs. 10. Infanterie-Bataillon und verblieb daselbst bis zum Jahre 1868. Während der Militärzeit wurde ein kunstsinziger Offizier, Hauptmann Thierbach, auf Franz aufmerksam und vermittelte schon vom Jahre 1865 an seine weitere Ausbildung, indem er ihn das Konservatorium besuchen ließ. Später war Franz in Zürich und in Basel in den dortigen Orchestern thätig. Der Krieg von 1870 rief ihn jedoch zurück nach Dresden, um seiner militärischen Pflicht aufs neue zu genügen. Nach erfolgtem Friedensschluß trat Franz am 1. August 1871 in die königl. Kapelle als Aspirant ein und wurde 1878 zum königl. Kammermusiker ernannt.

Als eminente Beherrscher des „romantischen Instruments“ feien noch die Herren **August Brée**, **Max Ahlemann**, **Richard Köhler**, **Karl Blochwitz** genannt.

Trompeter.

Adolf Fricke, Kammervirtuos Sr. Majestät, wurde am 5. April 1860 in Crottendorf bei Annaberg geboren und von 1874 ab in der Musikschule des Direktors Hillmann auf



E. Warwas
 Georg Pietzsch
 J. Ahlendorff

G. Kleinert
 Jul. Brunow
 Frz. Peschek

E. H. Keyl
 A. Berzon
 Komm.-Rat H. Bähr



Ad. Fricke E. Teuchert P. Pauer Ph. Wunderlich
A. Berger M. Bauer-Ziech G. Heimann W. Köcher
Bähr C. Förster E. Rieck W. Knochenhauer

der Trompete ausgebildet. 1876 erhielt er bereits ein Engagement am Leipziger Stadttheater, wo er zwei Jahre verblieb, um dann seine Militärzeit zurückzulegen. Er wurde dort in die Kapelle des Musikdirektors Ehrlich eingestellt und wirkte volle drei Jahre als Solo-Trompeter. Nach Absolvierung seiner Militärzeit erhielt er ein Engagement am Konzerthaus „Wintergarten“ in Berlin. Nach Verlauf eines Jahres berief ihn Angelo Neumann in seine Kapelle zur „Nibelungen“-Tournée in Europa. 1883 wurde er dann in die Kapelle des königl. Hoftheaters zu München angestellt, nahm Teil an den Bayreuther „Parsifal“-Aufführungen unter Richard Wagners Direktion, bis er 1884 einer Berufung an das hiesige königl. Hoftheater Folge leistete.

Julius Ahlendorf ist am 1. Oktober 1854 zu Unterweißig geboren, wurde von seinem Vater, welcher früher Musikdirektor bei dem königl. Bergmusikchor war, in der Musik unterwiesen, später anderweitigen Unterricht genießend, war er bis zu seiner Anstellung an der hiesigen königl. Kapelle (1877) bei größeren Konzertkapellen thätig.

Reinhold Werner ist neben seinem großen Konkurrenten auf der Trompete, dem Kammervirtuosen Fricke, der erste Vertreter dieses Instruments. Er wurde am 14. September 1862 in Wittichenau (Regierungsbezirk Liegnitz) geboren. Schon von seinem sechsten Jahre an erhielt er Musikunterricht von seinem Vater, welcher Stadtmusiker dortselbst war. Kaum über zehn Jahre alt, wurde der Knabe zu öffentlichen Musiken herangezogen, um im Alter von vierzehn Jahren zur weiteren Ausbildung dem Stadtmusikdirektor Nommel in Radeberg in Sachsen übergeben zu werden. Auf Grund seines ungewöhnlichen Talents erhielt Werner am 1. Januar 1879 eine volle Freistelle am königl. Konservatorium in Dresden und wurde Schüler

Lueißers. Schon nach ein und einhalbjährigem Studium konnte er mit dem Reisezeugnis entlassen werden und Stellung als erster Trompeter bei der Mansfeld'schen Kapelle annehmen. In dieser Stellung war er vier und einhalb Jahr lang thätig, bis er am 1. Mai 1885 in die königl. musikalische Kapelle kam. Im Jahre 1888 wurde er königl. Kammermusiker.

Richard Bruns ist als Sohn des inzwischen pensionierten Kammermusikers August Bruns am 15. November 1867 in Dresden geboren. Seine tüchtige, musikalische Ausbildung erhielt er von seinem Vater, einem hervorragenden Künstler in seinem Fache. Seit dem 1. Oktober 1892 in der königl. Kapelle angestellt, trat Richard Bruns erfolgreich in die Fußtapfen seines Vaters.

Diesen hervorragenden Trompetern schließt sich noch ein tüchtiger Vertreter seines Faches an, **Eduard Seifert**.

Posaunisten.

August Gölfert wurde am 15. November 1852 zu Burgk geboren; er genoß nach vollendeter Schulzeit Musikunterricht in seiner Heimat und dann in Dresden. Um seiner Militärpflicht zu genügen, trat er am 1. April 1870 als Hautboist in die Kapelle des königl. sächs. (Leib-) Grenadier-Regiments Nr. 100 ein und nahm als Kombattant an dem deutsch-französischen Feldzug 1870/71 vom Anfang bis zum Ende teil. Nach erfüllter Dienstleistung erhielt er am 31. März 1873 ein Engagement am Stadt-Orchester zu Stuttgart, konzertierte hierauf in der Schweiz und trat dann in die Gewerbehaus-Kapelle in Dresden ein, wo er sich bald einen geachteten Namen als Posaunist erwarb. Es wurde ihm damals der ehrenvolle Auftrag zu

teil, dem Hofkapellmeister Dr. Julius Riez auf seinem Instrumente ein Konzertstück von Sachse vorzutragen, worauf ihn dieser an die Palmengarten-Kapelle in Frankfurt a. M. mit Erfolg empfahl, wo er ein Engagement bekam. Am 16. Juni 1874 erhielt er von Riez die Einladung, am hiesigen Hoftheater zur Probe sich einzufinden und dieselbe fiel so glänzend aus, daß er vom 1. September 1874 ab hier als Kammermusiker engagiert wurde. Er hat sich als Solo- und Orchester-Posaunist längst einen geachteten Namen erworben.

Hermann Reinert wurde am 9. Oktober 1843 zu Grünhain in Sachsen geboren, machte seine musikalischen Studien in Jena beim Musikdirektor Hemann. 1864 wurde er in das Musikcorps der Leibbrigade, später des Leib-Grenadier-Regiments, eingereicht, wo er als Solo-Posaunist unter den Musikdirektoren Kunze und Ehrlich bis 1874 wirkte. Nach glänzend bestandener Probe wurde er am 1. August desselben Jahres Kammermusikus bei der königl. Kapelle. Während seiner Militärzeit hatte er zwei Feldzüge mitgemacht; 1866 nahm er teil an dem Gefecht bei Gitschin und Königgrätz und 1870/71 bei St. Privat, Beaumont, Sedan, Verdun, der Belagerung von Paris und zeichnete sich überall durch seine Tapferkeit aus. Er ist Inhaber des Erinnerungskreuzes von 1866, der Kriegsdenkünze von 1870/71 und der bronzenen Verdienstmedaille zweiter Klasse. Sowohl in seinen früheren Stellungen, wie auch als Mitglied der königl. Kapelle ist er in vielen Städten Sachsens und Oesterreichs als Solist sowohl wie im Posaunen-Quartett aufgetreten und hat überall Beifall geerntet.

Hermann Meißel widmete sich nach vollendeter Schulzeit in Mittweida i. S. der Musik. Seine erste Stellung bekleidete er in Glauchau von 1867—1869 als Orchesterposaunist; dann kam er nach Dresden und trat als Solo-

posaunist in die Kapelle des 2. Grenadier-Regiments Nr. 101, „Kaiser Wilhelm“. Er machte den deutsch-französischen Feldzug vom Anfang bis zum Ende mit. Den 1. Mai 1872 trat er in die Mansfeldsche Konzert-Kapelle als Soloposaunist ein und reiste im Sommer mit derselben Kapelle nach Pawlowsk bei St. Petersburg. Am 1. April 1873 ging er nach Berlin zu Bülse als Soloposaunist, bereiste mit der Bülse'schen Kapelle ganz Deutschland, dreimal auch Rußland und trat in mehreren Städten als Solist auf. Im Frühjahr 1876 nahm er ein Engagement nach Lugano (italienische Schweiz) in der Privatkapelle des Baron von Derois, unter Leitung des Kapellmeisters Müller-Berghaus, an. Von hier aus begab er sich wieder zurück nach Berlin zu Bülse und verblieb dort bis zum Herbst 1887. Im November des genannten Jahres wurde hier die Stelle eines ersten Posaunisten ausgeschrieben, er reiste hierher, machte die Konkurrenzprobe mit und wurde am 1. Dezember 1877 als Kammermusiker engagiert.

Tuba.

Emil Ludwig Teuchert, königl. Kammermusikus, geboren den 29. Mai 1858 in St. Nicolai-Chemnitz, erhielt mit dem sechsten Jahre Violinunterricht, und nach Absolvierung der Schulzeit seine musikalische Ausbildung in Waldenburg i. S. beim Stadtmusikdirektor Kleindienst als Kontrabassist und Tubabläser. Nach verschiedenen Stellungen in Stettin, Aachen, Elberfeld, Düsseldorf, Warschau, Dresden (Musikdirektor Mannsfeld), Berlin (Hofmusikdirektor B. Bülse), erhielt selbiger im Jahre 1885 Stellung am hiesigen königl. Schauspielhause als Kontrabassist und wurde im Jahre 1891 als Tubabläser für die königl. Hofoper und der königl. sächs. musik. Kapelle verpflichtet. Verschiedene Studienwerke als: Tägliche Studien für Kontrabaß, Praktische Studien

für Kontrabaß, Auszüge der hervorragendsten Motive und schwierigsten Passagen aus Orchesterwerken, Tägliche Übungen für Tuba, sowie Große praktische Tubaschule, sind von ihm herausgegeben, welche sich unter Fachmusikern einer besonderen Beliebtheit erfreuen.

Pauker.

Oscar Lange wurde geboren am 25. Februar 1850 in Freiburg, kam 1871 nach Dresden, trat in Engagement auf die Brühl'sche Terrasse und dann, warm empfohlen von Julius Otto, in die königl. Kapelle. — Der Kritiker Hofrat Carl Band rühmte seinerzeit, gelegentlich seiner Besprechungen der Symphonie-Konzerte der königlichen Kapelle im „Dresdner Journal“, wiederholt die virtuose Behandlung der Pauke durch Oscar Lange.

Gustav Heimann ist seit dem 1. August 1885 am Hoftheater angestellt. Er ist in Bauzen am 1. Dezember 1853 geboren, besuchte von 1860 bis 1868 die Domschule in Bauzen. Er war erst zum katholischen Geistlichen bestimmt, indes überwog seine Neigung zur Musik. So trat er 1868 beim Stadtmusikdirektor in Löbau in die Lehre, um 1870 in das Stadtmusikkorps in Bauzen einzutreten. 1872 kam er zur Puffhold'schen Stadtkapelle nach Dresden und von da in die königliche Kapelle, der er als Kammermusikus angehört.

Harfe.

Frau **Melanie Bauer** ist die Tochter des vortrefflichen Harfenkünstlers Karl Zieh und Witwe des ausgezeichneten Flötisten Albin Bauer. Die Künstlerin wurde am 1. Dezember 1861 zu Dresden geboren. Ihr Vater

unterrichtete sie schon in frühester Jugend im Harfenspiel. Sie wurde 1878 als Harfenspielerin der Kapelle angestellt und 1885 zum „Kammermusikus“ ernannt. Sie ist theils allein, theils mit ihrem Gatten in zahlreichen Konzerten aufgetreten und hat als Harfenvirtuosin überall gefallen.

Angelica Verzon, geb. Göstl, ist Wienerin. Sie wurde am Wiener Konservatorium ausgebildet und, nach jahrelangem Aufenthalt in London und Schottland, im Jahre 1895 nach Dresden berufen, wo sie als königliche Kammermusikerin angestellt wurde. Ihr zarter Vortrag macht sie zu einer Zierde der königlichen Kapelle.



Kommissionarat Hugo Bähr.

Ein Buch, wie das soeben beendete, kann niemals vollständig sein, da es eine Materie behandelt, die in stetem Flusse begriffen ist. Möge sich daher niemand verlegt fühlen, der aus irgend welchen Ursachen in dieser Ausgabe nicht vorkommt! Es muß bei solchem Werke ja auch eine bestimmte Grenze gezogen werden, weil es sonst ins Ungeheuere anwachsen würde.

So beschränken wir uns denn auch, als Vertreter des Maschinen- und Beleuchtungspersonals nur einen Namen zu nennen, der allerdings Weltruf besitzt: den des berühmten Elektrikers Hugo Bähr.

Bähr ist zu Dresden 1841 geboren und interessierte sich bereits in frühester Jugend für Physik und Mathematik. Er fertigte sich die erforderlichen physikalischen Instrumente selbst an, welche dann auch teilweise in der Schülerarbeiten-Ausstellung der hiesigen Annen-Realschule, der er zur Zeit angehörte, zur Ausstellung gelangten. Gleichzeitig war er schon damals ein großer Verehrer des Theaters und daher ein ständiger Besucher desselben. Im Jahre 1858 widmete er sich der Glasmalerei und führte dieselbe später in das Geschäft seines Vaters mit Erfolg ein, ohne jedoch sein Interesse für Physik und Theater zu verlieren. — Durch einen günstigen Zufall wurde es ihm möglich, diese drei Lieblingsbeschäftigungen gemeinsam zu betreiben. Denn im Jahre 1867 benötigte man am hiesigen Hoftheater Glas-

malereien, welche mittelst elektrischen Lichtes vergrößert zur Darstellung gebracht werden sollten. Als zur Zeit einziger Glasmaler in Dresden, konnte die Wahl nur auf ihn fallen; er fertigte die gewünschten Arbeiten an, und aus Liebe zur Sache war er bei Anwendung derselben jederzeit zugegen, wobei er erkannte, daß die zur Verwendung gelangenden Apparate sehr verbesserungsbedürftig waren; er konstruierte daher Batterien und Apparate in einer für den Bühnengebrauch zweckentsprechenden Weise, wodurch diese Effekte zu einer wesentlich erhöhten Geltung kamen. Im Juni 1870 übertrug ihm alsdann die königliche Generaldirektion die selbständige Besorgung der elektrischen Beleuchtungen im königl. Hoftheater. Anfangs war seine Thätigkeit hierin eine sehr bescheidene, denn im Zeitraum eines Jahres waren kaum 20 Vorstellungen, in welchen elektrische Beleuchtungen zur Anwendung kamen.

In seiner nunmehr 35jährigen Thätigkeit als Bühnen-Elektrotechniker hat Bähr für 253 verschiedene Bühnen die von ihm konstruierten elektrischen Effektapparate geliefert, insbesondere waren es in letzterer Zeit amerikanische, spanische, russische und ungarische Theater, welche ihn mit Aufträgen beehrten. 65 verschiedene Theater besuchte er in dieser Zeit, um seine Apparate daselbst in Betrieb zu setzen.

An Orden und Dekorationen erhielt Bähr neben vielen anderen noch das Ritterkreuz vom Albrechtsorden, das goldne Verdienstkreuz vom Hausorden der wendischen Krone und die Carola-Medaille. Außerdem wurde ihm das Prädikat „Herzoglicher Kommissionsrat“ vom Herzog Ernst von Altenburg verliehen.

Am 18. Januar 1891 konnte Bähr bereits auf eine 25jährige Thätigkeit am königl. Hoftheater zurückblicken. „Die Ehren und Anerkennungen,“ so schreibt uns der bescheidene, lebenswürdige Mann, „welche mir an diesem Tage geworden, werden mir unvergeßlich bleiben. Unter anderen wurde ich durch Gedichte erfreut, welche von unseren

damaligen Herren Regisseuren Marks und Überhorst, Frau Schramm-Macdonald, Herrn v. d. Planitz und Herrn Spieß verfaßt waren.“

Die Freunde moderner Bühnentechnik wird es besonders interessieren, daß Bährs epochemachende Apparate nicht wenig zu den scenischen Stimmungserfolgen der Meiningen beigetragen haben und durch die Gastspiele dieses unvergeßlichen Ensembles zuerst allenthalben bekannt geworden sind.

K. Dekorationsmaler Emil Riedl.

Der geniale Dekorationsmaler des kgl. Hoftheaters darf am Schlusse dieses Werkes ebenfalls nicht unerwähnt bleiben. Gerade in den letzten Jahren hat er bei einer Reihe großer Neuinscenierungen Hand in Hand mit der Regie Vortreffliches gewirkt, hat durch sein feines und lebhaftes Gefühl für die Stimmung der Landschaft wie des Interieurs den Schöpfungen der Dichter erst zur rechten Illusionsgewalt verholfen. Riedls Thätigkeit ist von der Kritik wiederholt herzlich anerkannt worden; auch an Auszeichnungen anderer Art hat es nicht gefehlt: Herr Riedl ist Ritter des Albrechtsordens II. Klasse, besitzt außerdem die Carola-Medaille und das österreichische große Verdienstkreuz mit der Krone.

Anhang.

Gisela Staudigl.

Knapp vor dem Schlusse der Saison 1900—1901 gastierte eine hervorragende süddeutsche Künstlerin an der königl. Hofoper auf Engagement. Es war nicht leicht für Gisela Staudigl, Publikum und Kritik zu gewinnen; denn sie kam als Ersatz für Charlotte Huhn, die allgemein verehrte große Altistin. Trotzdem hat Frau Staudigl sich in ihrer besonderen, bedeutenden Eigenart geltend zu machen verstanden. Udo Seifert (Dresdner Journal) schrieb nach ihrem Auftreten als Brangäne im „Tristan“: „Ihre Stimme ist kräftig, tragfähig und für die dramatischen Höhepunkte der Handlung völlig ausreichend. Hervorragende Bühnengewandtheit, Beweglichkeit, scharfe Deklamation bei deutlichster Aussprache des Textes und ein vortreffliches stummes Spiel — so beispielsweise bei der Ankündigung von Tristans Erscheinen und beim bewussten Vertauschen des Todes mit dem Liebestranke — sprechen für eine vorteilhafte Verwendbarkeit des Gastes in den entsprechenden Rollen. Für die musikalische Sicherheit und Anpassungsfähigkeit Frau Staudigls, von der die „Brangäne“ wiederholt in Bayreuth gesungen wurde, spricht auch der Umstand, daß ihrer hiesigen Darstellung der Rolle keine Bühnenprobe voranging.“ Die Künstlerin wurde für unsere Hofbühne gewonnen, nachdem

sie auch als Marcelline in „Figaros Hochzeit“ sehr gut gefallen hatte. Über ihre Erda im „Aheingold“ urtheilte neuerdings F. A. Geißler in der „Deutschen Wacht“: „Ihre prachtvolle Textbehandlung, die jedes Wort vernehmlich erklingen ließ, verdient die aufrichtigste Bewunderung.“ — Bei der Eröffnung des Prinz-Regenten-Theaters in München wirkte Gisela Staudigl in rühmlicher Weise mit, um sodann ihr Dresdner Engagement anzutreten, in dem sie hoffentlich recht lange verbleiben wird.

Gisela Staudigl ist in Wien geboren, ihr Vater war Offizier. Die gesangliche Begabung des jungen Mädchens wurde von Franz Meier, dem Vorstand des Schubertbundes, entdeckt. Sie studierte bei der Marchesi und debütierte mit 19 Jahren in Hamburg als Amneris in Verdis „Aida“. Dann kam die Sängerin nach Karlsruhe, wo sie ihren Gatten, den Bariton Staudigl, kennen lernte, der ein Sohn des berühmten Bassisten ist. In Bayreuth hat Frau Staudigl 1886 die Brangäne kreirt und später auch die Magdalena gesungen. Das Ehepaar unternahm wiederholt Gastrollen nach Amerika. Auf Wunsch des deutschen Kaisers wurde Frau Staudigl, nach erfolgreicher Mitwirkung in einem Wagnervereinskonzert, für die Berliner Hofoper verpflichtet, an der sie fünf Jahre wirkte. Dann gehörte die Künstlerin dem Wiesbadener Hoftheater an, von dort aus ist sie nach Dresden gekommen. Nicht zu vergessen sind ihre Schubert- und Löwe-Abende, die sie an vielen Orten mit ihrem Gatten gemeinsam veranstaltet hat.

An fürstlichen Auszeichnungen besitzt Frau Staudigl die bayerische große goldene Ludwigsmedaille, ferner das Sachsen-Meiningsche Verdienstkreuz und die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft von Schwarzburg-Sondershausen.

Gertrud Adam.

Eine junge Sängerin, die noch wenig Gelegenheit hatte, ihr Talent vor der Öffentlichkeit zu zeigen, ist Fräulein Gertrud Adam. Die Künstlerlaufbahn Gertrud Adam's hat erst am 1. Oktober 1900 begonnen. Die hoffnungsvolle Künstlerin ist in Chemnitz geboren als Tochter eines Bankdirektors; ihre ganze Familie ist sehr musikalisch. Fräulein Adam studierte zuerst bei Frau Prof. Frohberger, sang in Spielopern, so z. B. in der „Nürnberger Puppe“ von Adam, zunächst nur bei Wohlthätigkeits-Veranstaltungen. „Von großer Begeisterung zur Gesangskunst beseelt und mit Hilfe meiner Lehrerin,“ so schreibt uns Fräulein Adam, „erreichte ich schließlich bei meinem Vater, allerdings nach hartem Kampf, daß er mir gestattete, ein Jahr bei der Hochschullehrerin am königl. Konservatorium, Frä. Sievert, zu studieren. Nach Verlauf des Jahres konnte ich, durch Erfolg ermutigt, meine Studien fortsetzen, wurde aber schon einige Monate später beim Probefingen für das Hoftheater engagiert. Meine hauptsächlichsten Rollen sind: „Königin der Nacht“, „Rosine“ im Barbier und „Regimentstochter“, die ich leider bis jetzt noch nicht Gelegenheit hatte, hier singen zu können.“

Herminie Gehner.

Ähnlich wie Fräulein Adam ist auch Herminie Gehner nur wenig Gelegenheit zur Entfaltung ihres gesanglichen und darstellerischen Könnens zuteil geworden. Die anmutige und liebenswürdige Sängerin hat aber in kleineren Partien wiederholt den Beifall der Kritik gefunden, so daß wir hoffen dürfen, daß sie in Zukunft mehr hervortreten wird. Herminie Gehner ist Altistin und gehört seit 1. März 1900 dem Verbands des königl. Hoftheaters zu Dresden an. Sie genoß ihre künstlerische Ausbildung in München, ihrer Vaterstadt, bei Milka Ternina und Sophie Röhr-Brajmin. Hofrat v. Schuch hörte die junge Sängerin im Januar 1900 auf der Hofbühne zu München Probe singen und engagierte sie sofort.

Eduard Decarli jun.

Mit Beginn der neuen Spielzeit haben wir auch einen neuen, noch jugendlichen Helden erhalten, der später wohl die durch den Abgang des vortrefflichen Hugo Waldeck verwaiste Stelle auszufüllen bestimmt ist. Herr Decarli jun., ein Sohn des Hofopernsängers, hatte schon vor einem Jahre als Orest und Othello mit gutem Erfolg gastiert. Seine Thätigkeit als Mitglied der Hofbühne eröffnete er am 19. September 1901 in der Titelrolle von Ludwig Fulda's Tragödie „Herostrot“. Decarli jun. ist ein sehr begabter Schauspieler. Er hat schöne Mittel, mit denen er verschwenderisch umgeht; aber das ist ein Fehler, der mit Tugenden verknüpft ist und keine schlechte Perspektive eröffnet. Herr Decarli hatte die Rolle als Herostrot innerlich durchlebt, seine Darstellung zeugte von heißem Fühlen, von einer vielversprechenden Kraft. Wir werden die Entwicklung des jungen Künstlers mit Interesse verfolgen, da wir überzeugt sind, daß er eine bedeutende Zukunft hat.

Werke von Bodo Wildberg.

Die Sehnsüchtigen.

Novellen und Skizzen.

Preis Mk. 2.—.

Wildberg gehört zu den Poeten, die vom Becher nur den Schaum bieten, was freilich besser ist, als abgestandene Reste und Tropfen. . . . Der Dichter erscheint von der poetischen Decadence und ihren Lieblingsvorstellungen zur Zeit noch stärker beeinflusst, als er's nötig hat, denn sowohl seine farbenreichen und feinen Landschaftsschilderungen, als ein kräftiges Gefühl, das einzelne seiner Stimmungen durchströmt, erheben ihn über die müde Traumwelt seiner Helden.

Prof. Ad. Stern („Dresdner Journal“).

R. W. Nisse hat Wildberg nach Erscheinen seines ersten Novellenbandes einen Romantiker genannt. Das ist er in der vorliegenden Sammlung vielleicht noch stärker und ausgeprägter als vor vier Jahren, da er „Höhenluft“ herausgab. Der Titel seines Buches deutet schon darauf hin. In losen Skizzenblättern, die einem da und dort wie Bläne zu größeren Arbeiten erscheinen, zeichnet er die Sehnsucht weicher, oft angekränkelter Menschen, ihr Müdsein, ihren schwachen Kampf mit dem Größeren und Stärkeren, das sie umgiebt, und schließlich ihr Zusammenbrechen oder ihr stilles, dumpfes Entsagen. Dieser wehmütvolle Ton beherrscht den ganzen Band. All diese Gestalten sind keine starken Seelen, keine Lebenskünstler, die das Leben zwingen, schön zu erscheinen, — sie nippen nur von der Schönheit und halten den Becher, der ihnen gereicht wird, nicht mit festem Griff umfaßt. Indem sie ihn wieder ohne Wehr entgleiten lassen, werden sie zu den Armen des Glückes, zu den Enttäuschten und Unseligen. Wildberg wäre aber kein Romantiker, wenn er nicht in die persönlichen Schicksale seiner Menschen große Bilder der Natur hineinverweben würde. Da wird er beinahe zum Schwärmer, — und mit einer liebevollen Kraft zeichnet er Wald und Seen und Berge des oberbayerischen Scengebietes, das der Novellen gemeinsamer Hintergrund ist. Hier findet er seine tiefsten,

farbenreichsten und stärksten Töne, aus den kleinen Dörfern und Villen, aus Luft und Wasser, alten Gärten und sonnigen Halben holt er eine reiche, wundervolle Stimmung, in die sich der Leser mit wonnevollem Behagen versenkt. **Hugo Greinz** („Kyffh.“)

Helldunkle Lieder.

Preis M. 1.50.

Bodo Wildberg, dessen bei Pierzon in Dresden verlegte „Helldunkle Lieder“ wir nicht vergessen möchten, hat die ein wenig akademische Sauberkeit der Form mit Heinze gemein. Aber seine Eigenart ist stärker; in manchen Stücken tritt ein nervös verfeinertes Seelenleben in durchaus eigenen Anschauungen hervor. Der „Zug in die Tiefe“, dessen bekannte psychische Form ihn so interessiert, daß er sie in einem kleinen Gedichte „Der Schacht“ befangt, zeigt sich gleichsam in seinem ganzen Buch als ein Sehnen und Suchen nach dem Transzendenten, wenn ich so sagen darf: als ein Taften hinter den Spiegel der Natur. Das giebt den Liedern mit dem Verträumten oft einen Schimmer wie von Hellen sehen.

Der Kunstwart (Dez. 1897).

„Summa Summarum ein Dichter par excellence, ein Dichter, auf dessen fernerhin erscheinende Werke wir gespannt sein dürfen.“
G. H. S. („Straßburger Anzeiger“).

„Jedes Lied weiß sich unmittelbar den Weg zu unserem Herzen zu bahnen.“
Schweizer Frauenheim (Zürich).

„Nicht minder darf als entschiedener Vorzug seiner Art auch hier besonders betont werden, daß er zeitweilig aus ganz absonderlichem Gefühlserlebnis heraus für feingeistige, neuartige Stimmungen auch einen frappant neuen Ausdruck findet, der — dann meist einer großen einheitlichen Klare und echten Naturanschauung entlehnt — nur selten ins direkt Phantastische oder gar krankhaft Visionäre übergreift. Hier in diesem Punkte wird er . . . ohne weiteres oft schon zum modernen Stimmungsmaler. „Nach dreien Welten dehnt sein Streben sich ewig liebedürstend lechzend aus — zum Rheine — nach des Bergwalds Weben und nach des Meeres Wogenbraus.“ So sagt er selbst über Inhalt und Richtung seiner Poesien. Namentlich der „Ozean“ wird ihm zum berechneten Symbol seines geruhigen oder bewegten Lebens; vor allem der Ausblick auf ein hyazinthenduftiges „Eiland“, das zum stillen „Ruhland“ seiner freudelosen Sehnsucht und all der Meeresstürme

seiner ausgewählten Seele werden könnte — das ist das weibliche Grundthema seiner individuellen Seelenkunde. (Vgl. z. B. S. 21, 25, 26, 28, 62.) Sollten wir auch noch andere Stücke als besonders gelungen oder eigenartig hier namhaft machen, so würden wir den „Strandroman“, „Das Lied der Trümmer“, „Der Schatten“, „Frevel an den Toten“ und „Der Brunnen“ mit allen auszeichnenden Ehren nennen. Jedenfalls Poesien, die vielleicht weniger sofort in Stimmung zu versetzen vermögen, als sie vielmehr, in entsprechend empfänglicher Stimmung aufgenommen, sehr wohl Stimmung auszuatmen und zu verbreiten vermögen — wie ich selbst an mir persönlich es erfahren habe.“

Dr. Arthur Seidl („Deutsche Wacht“, 1897).

Aus dem „Dressner Journal“ vom 23. April 1900:

„Die hiesige Gesellschaft für Litteratur und Kunst veranstaltete am Mittwoch vergangener Woche einen Bodo Wildberg-Abend. Der in unserer Stadt lebende und wirkende Dichter hat bis heute leider noch nicht die Anerkennung erfahren, die er seiner Begabung nach verdient. Zu einem Teile trägt er selbst die Schuld hieran: wer für die Menge schafft, muß auch, was er, der insichgekehrte, weltfremde Poet, nicht thut, die Menge aussuchen und ihr seine Gaben darbieten; zu einem größeren Teile aber verschuldet die Menge selbst ihre Unkenntnis der Wildberg'schen Dichtungen. Wohl hat vielleicht der eine oder der andere eines seiner Gedicht- und Novellenbücher schon einmal in der Hand gehabt und drinnen geblättert, aber bald wieder beiseite gelegt, weil er in ihm nicht fand, was nach dem Durchschnittsgeschmack unterhaltend oder gar fesselnd ist. Wer solches Geschmacks ist, wird den Dichter nie verstehen lernen. Er ist kein Poet des Tages, Unterhaltung schaffen will er nicht; er verlangt von seinem Leser, daß er bereit sei, mit ihm das Hell Dunkel dieser Welt zu betrachten. Es sind wunderfame Stimmungen, in denen er zu uns spricht. Mancher von uns mag sie in ernstern, träumerischen Stunden in seinem Herzen haben erklingen hören wie eine ferne Melodie, wie ein wortloses Lied; in den Dichtungen Wildbergs fühlt er sie plötzlich wieder ausleben und ihn umfassen mit sanfter Gewalt. Wer die Alpenphantasten und die Meeresbilder, die in der Vorlesung zu Gehör gebracht wurden, nur als poetische Landschaftsschilderungen beurteilt, der freilich wird nur von einer Enttäuschung reden können. Die Gefühlsstimmungen, die in uns ausgelöst werden angesichts der Majestät des Meeres, der hehren Größe der Alpenlandschaft, die tiefen Beziehungen, die unsere Seele hat zu der ewig wechselvollen, ewig sich neugebärenden Natur — die sind es, die den Wildberg'schen Dichtungen ihren Stempel aufdrücken, die ihnen

Charakter und Form geben. Nie werden daher die Wildberg'schen Dichtungen den enttäuschen, der in der Natur mehr erblickt als bloß die Landschaft, der in ihr das beseelte Wesen fühlt, das lebt und atmet wie er selbst, das in Lust erglüht und in Leid erzittert wie seine eigene Seele. Wir können allen Freunden echter und tiefer Lyrik die Anschaffung der Wildberg'schen Dichtungen für die Hausbücherei nicht warm genug ans Herz legen."

Höhenluft.

Alpennovellen und Anderes.

Preis Mk. 2.—.

Der Verfasser ist durch und durch Impressionist, einer der allerneuesten, dem es nicht darauf ankommt, uns mit behaglicher Breite ruhige und natürlich sich abspielende Geschehnisse in schöner Sprache vorzuführen. Er wirft vielmehr einzelne helle Streiflichter in das Seelenleben seiner Helden, aus denen sich ihr Handeln dann als notwendige Konsequenz ergibt. Die Darstellung des Seelischen überhaupt ist dem Verfasser meisterhaft gelungen, der Styl ist durchgehends lapidar. Dabei findet eine Anlehnung an die Natur, eine Verknüpfung der natürlichen Vorgänge mit den seelischen statt, wie Rezensent dies in gleicher Vollkommenheit überhaupt noch nicht, selbst nicht bei Guy de Maupassant, gefunden hat. Hier wird es wirklich dem Leser klar, was es heißt: die Natur beseelen. Wenn sich Verfasser keine andere Aufgabe gestellt hätte als diese, so dürfte ihm die Anerkennung nicht versagt bleiben, daß er sein Ziel auf das Beste erreicht habe.

Dr. Freudenberg („Dresd. Sonnt.-Bl.“).

„Diese Novellen . . . erheben sich durch ihre durchgeistigte Darstellungsweise über die Marktwaare der Belletristik und führen in den Bereich eines Talents, das mit eigenen Augen sieht.“

Dr. Alfred Klaar („Boh.“).

„. . . Man spürt, daß Eigenart da ist, eine kühne und seltsame Romantik, die den Stoff ohne Rücksicht auf den jetzt fast unumschränkt herrschenden Realismus gestaltet.“

Wiener Literaturzeitung (Noue Revue).







